Anweisung
zum
musikalisch = richtigen
# Gesange,
mit
hinlänglichen Exempeln
erläutert,
von
Johann Adam Hiller.

Leipzig,
bey Johann Friedrich Junius 1774.

Digitized by Google

Bayer. Staats-
Bibliothek
München

Digitized by Google

Dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,

HERRN

Friedrich August,

Herzogen zu Sachsen,

Jülich, Cleve, Berg, Engern und Westphalen,

des heiligen Römischen Reichs Erzmarschalln und Churfürsten,

Landgrafen in Thüringen, Marggrafen zu Meißen, auch

Ober- und Niederlausitz, Burggrafen zu Magdeburg, gefürsteten Grafen zu Henneberg, Grafen zu der Marck, Ravensberg, Barby und Hanau, Herrn zu Ravenstein,

Meinem gnädigsten Herrn.

Digitized by Google

Digitized by Google

Durchlauchtigster Churfürſt,

Gnädigſter Herr!

Wenn bisher Sachſen vor allen deutſchen Provinzen den Vorzug gehabt, daß nebſt den Wiſſenſchaften auch die Künſte darinn am meiſten geblüht haben, ſo verdankt es dieſes Glück vornehmlich

Digitized by Google

dem Geſchmacke ſeiner glorwürdigen Beherrſcher, die von ieher nicht nur Liebhaber, ſondern auch Kenner und Richter der ſchönen Künſte geweſen ſind.

Ew. Churfürſtl. Durchlaucht eifern dem rühmlichen Beyſpiele Dero großen Vorfahren nach, und verbinden, unter andern bewundernswürdigen Eigenſchaften, auch in der Muſik, dieſer Lieblingskunſt edler und fühlender Seelen, den gründlichſten Geſchmack mit der vollkommenſten Ausübung. Jedes, ſelbſt das geringſte Talent, fühlt ſich durch die Hofnung, von dem geliebteſten Fürſten Aufmerkſamkeit und Beyfall zu verdienen, erhoben und angefeuert; und auch mich hat dieſe vielleicht zu kühne Hofnung

auf

auf der Bahn, die ich bisher betreten habe, mit verdoppeltem Eifer fortgetrieben.

In dem Werke, das ich Ew. Churfürstl. Durchlaucht hiermit unterthänigst zu überreichen wage, suche ich zur größern Vollkommenheit des Gesanges, worinne die Deutschen bisher den Ausländern noch am meisten haben nachstehen müssen, das Meinige beyzutragen. Der Endzweck selbst, weiß ich, kann einem für die Ehre seiner Nation in aller Absicht so patriotischgesinnten Fürsten nicht mißfällig seyn; desto mehr aber fürchte ich das Urtheil des erleuchteten Kenners, über die Art und Weise, wie ich zu diesem Endzwecke gearbeitet habe.

Wie

Wie groß würde mein Glück, und wie unendlich die Belohnung meiner geringen Arbeiten seyn, wenn sie nur des kleinsten Beyfalls von Ew. Churfürstl. Durchlaucht sollten gewürdigt werden! Ich ersterbe mit dem Ehrfurchtsvollsten Herzen eines getreuen Unterthans,

Durchlauchtigster Churfürst,

Gnädigster Herr,

Ew. Churfürstl. Durchlaucht

unterthänigster Knecht

Johann Adam Hiller.

Digitized by Google

Vorrede.

Jedermann ſingt, und der gröſste Theil ſingt — ſchlecht. Ein Compliment, das ich meinen lieben Landesleuten den Deutſchen, (denn mit ihnen rede ich eigentlich) ſehr ungern mache: nicht ſowohl, weil ich den Vorwurf der Unhöflichkeit vermeiden möchte; als vielmehr, weil ich eine liebenswürdige Eigenſchaft mehr an ihnen zu rühmen wüſste, wenn ſich das Gegentheil mit gröſserer Zuverläſsigkeit ſagen lieſse.

Die Urſache des meiſtentheils ſchlechten Geſanges der Deutſchen ſuche man aber in nichts andern, als darinne, daſs man ihn nicht genug, und nicht gehörig ſtudiert. Genie zur Muſik überhaupt, Anlage zum Geſange, d. i. Stimme, Biegſamkeit der Kehle, Einſicht und Gefühl wird man ihnen doch nicht ganz abſprechen wollen? Oder wenn es ja Blödſinnige geben ſollte, die darüber einigen Zweifel äuſserten, ſo würden es wohl gröſstentheils ihre eigenen ausgearteten Kinder ſeyn, die ſich ihres Vaterlandes ſchämen, und ihrem Herzen nie erlauben, einheimiſche Producte gut zu finden; denn die Ausländer ſelbſt ſind von ihrer ehemaligen Verachtung der deutſchen Künſtler ſehr zurück gekommen. Die Vorzüge unſerer Virtuoſen ſind längſt von ihnen erkannt und eingeräumt. Den berühmteſten deutſchen Componiſten laſſen ſelbſt die

Italiäner alle Gerechtigkeit wiederfahren, und schätzen sie nicht allein den ihrigen gleich, sondern ziehen sie ihnen öfters vor.

Aber im Gesange — ja freylich, im Gesange, stehen die Deutschen gegen die Italiäner noch sehr zurück; wenigstens ist die Zahl der gut Singenden unter jenen lange so groß noch nicht, als unter diesen. Eine Täuberinn, eine Schmelling, ein Raph, und noch einige andere, die theils in Italien selbst, oder hin und wieder in Capellen angetroffen werden, nebst verschiedenen Dilettanten, unter denen sich sehr erhabene Personen befinden, welche die Ehrfurcht zu nennen verbietet, können zwar die Ehre der Nation in diesem Stücke retten; aber mehr beweisen sie doch nicht, als daß es gar wohl möglich sey, auch unter den Deutschen gute Sänger und Sängerinnen in hinlänglicher Anzahl zu haben, wenn man nur auf einheimische Talente aufmerksamer, und für ihre Ausbildung besorgter seyn wolte.

Es ist hier der Ort nicht, Vorschläge zu dieser Sache im Großen zu thun; aber zu einiger Verbesserung derselben im Kleinen, nach den mir von Gott verliehenen Kräften, beyzutragen, halte ich um so viel mehr für meine Pflicht, da die Musik von Jugend an mein Vergnügen, und zu allen Zeiten das Mittel gewesen, mich in der Welt fortzubringen; nun aber, seit einigen Jahren, mein Hauptgeschäft geworden ist.

Ich

Digitized by Google

Ich weiß es aus der Erfahrung, was für schlechten Händen sich bisweilen ein junger lehrbegieriger Mensch, aus Mangel beßerer Gelegenheit, überläßt. Ich mußte mit dem Clavierspielen in meinem zwanzigsten Jahre noch einmal von vorn anfangen, und würde ein Gleiches in Ansehung der Violin gern gethan haben, wenn meine damalige Verfassung erlaubt hätte, einigen Aufwand dafür zu machen. Im Gesange habe ich, von meinem zwölften Jahre an, den Unterricht, wie er auf Schulen gewöhnlich ist, mit andern gemeinschaftlich genossen. Treffen und Tact war freylich wohl das Ziel, nach welchem wir laufen mußten; aber der Weg war so unsicher und holpricht, daß viel Zeit dazu erfodert ward, ehe man ihn ohne Stolpern gehen lernte. Die nach der Stufenfolge der Tonleiter an eine Tafel geschriebenen Exempel dieses oder jenes Intervalls waren immer bald gelernt; aber wenn eins dieser Intervalle außer der Reihe angegeben werden sollte, so gieng es uns, wie dem ehrlichen Corporal Trim beym Tristram Shandy, der das vierte Gebot sehr gut wußte; aber nur, wenn er beym ersten anfangen durfte. Vom guten Gebrauche der Stimme, vom beqvemen Athemholen, von einer reinen und deutlichen Aussprache, so wesentliche Stücke sie auch beym Gesange sind, ward wenig oder nichts erwähnt.

Wenn dieß nun die Pflanzgärten sind, in welchen Sänger gezogen werden sollen, so muß man sich nicht wundern,

Digitized by Google

daß der Gesang der Deutschen noch eine so schlechte Figur macht; gleichwohl sind mir keine ander öffentliche Institute bekannt, oder ihre Einrichtung ist gewiß eben so unbedeutend.

Beym Studieren des Gesanges auf Schulen findet sich auch noch das Mangelhafte, daß das weibliche Geschlecht gar keinen Antheil daran hat. Der nächste Endzweck ist daselbst, Sänger für die Kirche zu ziehen; und einem albernen Vorurtheile zu Folge schließt man Frauenzimmer von einer Sache aus, deren vornehmste Zierde sie seyn könnten, und zu der sie gewiß eben so viel Recht haben, als jene überschriene und fistulirende Sopran- oder Altstimmen bärtiger oder unbärtiger Knaben. Aber wenn nun auch Frauenzimmer zur Kirchenmusik nicht gezogen werden könnten, sollte ihnen denn die Geschicklichkeit in der Musik, und besonders im Singen, nicht auch außer der Kirche nützen? Hätte nicht manche gute Sängerinn schon können gezogen werden, die ihr Glück in der Welt gefunden, und ihrem Vaterlande Ehre gemacht hätte? Und wenn das ist, warum vernachläßigt man denn den musikalischen Unterricht so gänzlich beym weiblichen Geschlechte? — Es wird nicht bezahlt — O, meine Freunde, wenn wir in der Welt nichts weiter thun wollen, als was bezahlt wird, so sind wir ihr sehr wenig nütz gewesen! Wer sich damit der Arbeit zu entziehen sucht, der klage nicht, daß sein Amt schlecht ist; er ist gewiß ein noch schlechteres Amt nicht werth.

Digitized by Google

Als Doctor Burney auf seiner Reise durch Deutschland hieher nach Leipzig kam, wunderte er sich, daß er so wenig gute Sänger unter den Deutschen fände, da er doch gehört hätte, daß in allen großen und kleinen Städten Singschulen wären; aber Singschulen, in dem Verstande wie sie der Doctor nahm, sind von unsern lateinischen Stadtschulen, in welchen man freylich auch singen lernen soll, sehr unterschieden. Die italiänischen Conservatorien schwebten ihm immer noch in den Gedanken; aber diese in Deutschland zu suchen, war nun wohl ein Irrthum.

Wenn ich hier über das Mangelhafte der öffentlichen Schulen, in Ansehung des musikalischen Unterrichts klage, so will ich das nicht so durchgängig von allen verstanden wissen. Es sind mir geschickte und rechtschaffene Männer in musikalischen Schulämtern bekannt, die es an Fleiß und Eifer nicht fehlen lassen, und gewiß mehr thun, als ihnen ein oft unerkenntliches Publicum verdanckt. Bey andern weiß ich alle die Hindernisse, die ihnen in den Weg gelegt werden, daß sie nie ihre Absichten erreichen können. Die erstern wird der Himmel belohnen, und vernünftige Menschen werden die letztern bedauern. Diese Männer sind es nicht, die ich durch mein Werk belehren will; sie können zum Theile meine Lehrer seyn, und ihre Anmerkungen, die sie mir über gegenwärtige Arbeit machen wollen, werde ich mit Vergnügen zu nutzen suchen.

Digitized by Google

Aber wozu ein neues Buch, da es uns doch an Singanweisungen nicht fehlt? Freylich könnte ich leicht etliche Bogen anfüllen, wenn ich alle Compendien der Musik, alle Anleitungen zum Singen, die seit zwey hundert Jahren in Deutschland gedrukt worden, anführen wollte. Ich zweifle, daß ie in Italien, wo man doch gewiß besser singt, so viel Bücher darüber sind geschrieben worden. Sie müssen demnach entweder nicht viel nütz, oder nicht gehörig gebraucht worden seyn: von beyden ist etwas wahr. Die einè Hälfte, die bis zum Anfange dieses Jahrhunderts geschrieben worden, ist nach der Guidonischen Solmisation eingerichtet, auch sonst in andern Dingen sehr mangelhaft. Die neuern tragen die Anfangsgründe der Musik zwar auf eine beqvemere Art vor, ergänzen auch zum Theile die Mängel, die jene haben: aber ein anderes ist, Erklärungen von einer Sache geben; ein anderes, die practische Anwendung sogleich damit verbinden. Im letztern Falle wird der Lehrer öfters sehr langsam gehen, und einen ieden einzelnen Umstand oft wiederholen, oft üben müssen; im erstern aber treibt ihn die Hitze zum Erklären fort, bis das Capitel zu Ende gebracht, und alle Materien, so wie es der Zusammenhang erfodert, erschöpft sind. Im Buche mag das eine ganz gute Methode seyn; aber zum practischen Unterrichte möchte man doch wohl eine andere Oeconomie wünschen.

Die-

Vorrede.

Dieſe Betrachtungen haben mich bewogen, einen Verſuch zu wagen, ob ich eine zulänglichere und zugleich bequemere Methode vorſchlagen könnte; und ſo iſt gegenwärtiges Buch entſtanden, wovon ich ietzt einige Rechenſchaft geben will.

Im Geſange kömmt es hauptſächlich auf zwey Stücke an, auf Richtigkeit und Zierlichkeit. Für jene muß nothwendig zuerſt geſorgt werden, und ſie iſt das Hauptwerk in gegenwärtigem Buche. Die Abhandlung des zweyten Stücks iſt einem andern Werke vorbehalten, welches, wenn Gott will, bald folgen ſoll, und von deſſen Inhalte ich hier hin und wieder etwas erwähnt habe. Doch konnte ich die Manieren nicht ſo ganz übergehen, daß ich nicht den Sänger vorläufig damit bekannt machte, und zur Uebung derſelben ermahnte. Statt der Capitel habe ich lieber die Eintheilung in Lectionen gewählt, und mich in der Einleitung darüber erklärt. Man bilde ſich aber nicht ein, daß ich für iede Lection auch nur eine Stunde Zeit beſtimme, und daß man in einer Woche, wenn vier Singſtunden gehalten werden, auch mit vier Lectionen fertig werden müſſe: nein, man nehme ſich Zeit, bis alles richtig begriffen, und der Kehle des Sängers geläufig geworden. Beſonders unterlaſſe man nicht, ihn mit mehrern Tonarten, und endlich mit allen bekannt zu machen; man thue das auf ſo eine Art, daß man den Scharfſinn des Schülers ſelbſt arbeiten läßt, und lege ihm nichts als bloße

Ge-

Digitized by Google

Gedächtnißsache vor. Zu dem Ende versäume man nie, die im Buche enthaltenen Exempel in zwey bis drey andere Tonarten zu übersetzen, und entweder an eine Tafel oder auf ein anderes Blatt Papier zu schreiben. Das Auge muß gewöhnt werden viel Dinge auf einmal zu übersehen, zu vergleichen, und vom Gedächtnisse nur das zu fodern, was es ihm selbst aufzuheben gegeben hat. Und so, wenn eine Lection gut gefaßt ist, gehe man erst zu einer andern fort, ohne zu fragen, ob man vier oder sechs Stunden Zeit dazu gebraucht hat. Sat cito, si sat bene.

Bey dem allen glaube ich doch, daß man mit den vierzehn Lectionen dieses Buchs in einem halben Jahre durchkommen könne, wenn man auf die Woche vier Stunden rechnet; und sollte auch ein ganzes Jahr darüber hingehen, so ist das doch immer gegen die Zeit von drey bis vier Jahren, die man in den italiänischen Singschulen mit Solmisiren zubringt, ein gar kurzer Zeitraum. Ich habe die Arbeit des Lehrers dadurch zu vermindern gesucht, daß ich die Notenexempel, die in dem Buche enthalten sind, unter dem Titel: Exempel-Buch der Anweisung zum Singen, besonders abdrucken lassen, und folglich die Mühe des Anschreibens an eine Tafel, wenigstens in der Hauptsache, unnöthig gemacht habe. Dieses aus wenigen Bogen bestehende Exempelbuch kann mit geringen Kosten in die Hände eines ieden Singschülers gebracht werden, und ist vermöge der kurzen

Erklä-

Erklärungen, die ich beygefügt habe, zur Wiederholung der Lectionen außer den Lehrstunden sehr bequem.

Die Exempel sind von zweyerley Art: entweder Erläuterungs- oder Uebungsexempel; doch müssen die erstern, bis auf einige wenige, die blos für das Auge, oder den Verstand sind, eben so fleißig geübt werden, als die andern.

Wenn ich in der Vorstellung gewisser Lehren von der bekannten Weise abgehe, so ist es nicht geschehen, um Aufsehen zu machen, oder mit eigenen Meynungen und Hypothesen zu prahlen, sondern weil ich mir einen größern practischen Nutzen davon versprach. Diese Anmerkung gilt besonders von meiner Vorstellung der weichen Tonleiter, ingleichen von der Art die Intervalle abzuzählen, und zusammen zu setzen, oder zu suchen. Bey dem allen erkühne ich mich nicht zu behaupten, daß ich den Weg zur Erlernung des Gesanges um vieles verkürzet; sicherer und zuverläßiger aber habe ich ihn gewiß gemacht. Und wenn ich von meinem Sänger nicht Kenntnisse, nicht gründliche Einsicht verlangte, so könnte ich ihn mit mancher theoretischen Erklärung, mit mancher Distinction verschont, und von verschiedenen Dingen weniger ausführlich geredet haben: aber der Gesang muß nicht blos als eine mechanische Kunst, oder als eine Profession erlernt, sondern als eine Wissenschaft studiert werden; und einem Schüler, der diese Dinge faßt, werden sie allemal mehr helfen als schaden; dem, der sie nicht faßt, können sie zur Erin-

Digitized by Google

nerung dienen, daß er bey mittelmäßigen Fähigkeiten sich auch nichts Großes von sich versprechen müsse. Der Anhang dieses Buchs gehört zu den überflüßigen Dingen, die ich gar nicht für überflüßig halte, und ich bin gewiß, daß ihn auch viele Leser nicht dafür halten werden.

Meiner Methode gemäß habe ich die Materien öfters an verschiedene Oerter im Buche herum gestreut: sie genauer mit einander zu verbinden, und unter einen Gesichtspunct zu stellen, war ich Anfangs willens, ein Register beyzufügen; da ich aber bedachte, daß mein Buch nicht zur Belehrung über einzelne musikalische Materien, und zum Nachschlagen, sondern zu einem zusammenhängenden practischen Unterrichte geschrieben sey, so glaubte ich die Mühe ersparen zu können. Zurückweisungen von einer Lection zur andern, und von einem Paragraph zum andern, kommen ohnedem häufig darinne vor.

Im Vortrage selbst habe ich mich überall leicht und deutlich auszudrücken gesucht; und wenn man auf einige anscheinende Dunkelheiten stoßen sollte, so werden sie mehr in der Sache, und in der Zerstreuung liegen, mit welcher man liest. Hin und wieder habe ich mir einen scherzhaften Einfall verziehen, von welchem ich nicht weiß, ob mir ihn der Leser verzeihen wird. Verliert sich dieser Einfall bisweilen in Tadel, gränzt er an Spötterey, so traue man mir zu, daß ich nie die Absicht gehabt habe, iemanden persönlich zu beleidigen,

Digitized by Google

gen, selbst wenn ich Dinge berühre, gegen die der Tadel nicht scharf genung, und die Spötterey nicht auffallend genug seyn kann. Diese kleinen Ausschweifungen hielt ich für nöthig, um die Lesung eines solchen Buchs weniger verdrüßlich zu machen. Ich habe eine Grammatik der Musik geschrieben, die jener blühenden Schreibart, wodurch uns die Lectüre einer Schrift angenehm wird, eben so wenig fähig ist, als eine iede andere Grammatik. Dieser Boden trägt keine Blumen, und wenn man einige hin und wieder darauf erblickt, so sind sie nur leicht darüber hingestreut.

Aus der oben erwähnten Menge gedruckter Singanweisungen muß ich ein Paar nahmhaft machen, die sich vor den andern sehr auszeichnen, und die ich selbst bey meiner Arbeit bisweilen zu Rathe gezogen und angeführt habe. Die erste ist von einem Italiäner, Namens Tosi, einem Sänger von Profession; dieß erwirbt seinem Buche schon ein gutes Zutrauen. Kein geringeres erwirbt ihm der Umstand, daß es Herr Agricola in Berlin, ein Mann, der den guten Gesang vollkommen kennt, ins Deutsche übersetzt, und mit solchen Zusätzen und Anmerkungen bereichert hat, daß es nun verdiente, aus dem Deutschen wieder ins Italiänische übersetzt zu werden. Für Anfänger in Schulen ist dieß Buch nicht, oder es müßte eine andere Einrichtung haben; wenn aber ein Sänger, von der Schule an, nach höherer Vollkommenheit

im Gesange strebte, so wüßte ich ihm kein besseres Buch vorzuschlagen.

Herr Marpurg, dieser um die Theorie der Musik so sehr verdiente Mann, hat außer seinen größern Werken auch ein kleines Büchelgen, unter dem Titel: Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders, drucken lassen, das in Ansehung der theoretischen Lehren sehr reichhaltig, aber zum Gebrauche der Singschulen nicht zureichend ist, weil es nicht genug practische Exempel hat. Richtige und ordentliche Begriffe von allem, was die Musik angeht, kann man daraus holen; aber der Kehle des Sängers giebt es nicht hinlängliche Beschäftigung. Herr Marpurg hat das selbst so gefunden, und macht deswegen in der Vorrede des gedachten Werkchens zu einem Nachtrage Hofnung; diese Hofnung aber, und noch größere, die sich die Musik von ihm machte, sind nun verschwunden, da er sich gänzlich von ihr geschieden hat.

Es würde Undank seyn, wenn ich ein Paar Männer nicht hätte nennen wollen, die ich hoch schätze, die mich ihrer Freundschaft würdigen, und die mir mit ihren Arbeiten bey der meinigen zu Statten gekommen sind.

Digitized by Google

Anweisung
zum
Singen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Anweisung.

zum Singen.

Einleitung,

Welche von den Eigenschaften der menschlichen Stimme handelt, auch einige für den Lehrer und Schüler nöthige Anmerkungen enthält.

§. 1.

Die Kunst **musikalisch schön** zu singen setzt folgende **vier** Stücke voraus:

1) Eine **gute Stimme** zu haben, und mit derselben eine **reine** und **deutliche Aussprache** zu verbinden.

2) Die Noten, und alle durch dieselben vorgeschriebenen Intervallen, **genau** und **richtig anzustimmen**, oder, wie man sonst sagt, **zu treffen**.

3) Jede Note, nach ihrer verschiedenen Geltung, in der ihr zukommenden **Dauer der Zeit** vorzutragen, das ist: **tactrichtig zu seyn**.

4) Dem Gesange den gehörigen **Nachdruck**, und alle **Zierlichkeit**, deren er fähig ist, zu geben.

Auf diese vier Stücke wird sich alles, was in gegenwärtigem Werke gesagt werden soll, beziehen. Sie bestimmen gewißermaßen die Abtheilungen desselben; doch nicht so in successiver Ordnung, daß,

Digitized by Google

wenn itzt ein Capitel geendigt ist, das andere, mit der Ueberschrift an der Stirn, seinen Anfang nähme. Die Ausübung verbindet diese Stücke mit einander: sie können daher in einem Buche, das zum praktischen Unterrichte dienen soll, nicht wohl getrennt werden. Der Sachen, die zur Vollständigkeit eines solchen Capitels gehören, sind außerdem immer so viel, und der Schüler, der eine Menge von Erklärungen auf einen Haufen geschüttet bekömmt, weiß so wenig, was er damit anfangen soll, daß er viele wieder vergessen hat, ehe ihm Gelegenheit gegeben wird, sie in Ausübung zu bringen. Ich habe daher lieber von dem gewöhnlichen Zuschnitte solcher Lehrbücher abgehen, und eine andere Abtheilung, nach **Lectionen**, wählen wollen, in denen ich eine Materie mit der andern verbinde; mit wenigem und mit dem leichtesten anfange; aber immer zu mehrern und wichtigern Dingen, so wie sie einander die Hand bieten, fortschreite.

§. 2.

Das zweyte und dritte der genannten vier Stücke sind daher durchaus in Verbindung mit einander vorgetragen worden, so wie sie in der Ausübung beständig vereinigt vorkommen, und so wie ich glaubte, daß der Singschüler, von der ersten Lection an, in der Kenntniß musikalischer Dinge und deren Ausübung immer einen Schritt weiter gebracht werden müsse. Ich habe also in den ersten Lectionen meine Hauptabsicht blos auf das so genannte **Treffen** gerichtet, und nur von denjenigen Anfangsgründen der Musik umständlich geredet, welche darauf Beziehung haben; beyläufig habe ich einigemal, und blos Vorbereitungsweise, Materien damit verbunden, die eigentlich zur Lehre vom **Tacte** gehören. Sobald ich aber von der Geltung der Noten, und ihrem verhältnißmäßigen Werthe gegen einander, zu reden anfange, so wird auch die Lehre vom Tacte meine Hauptsache, und das, was ich noch über das Treffen zu sagen habe, ist dieser untergeordnet.

§. 3.

Digitized by Google

§. 3.

Das vierte Stück, oder die Auszierung des Gesanges, mußte so lange verschoben bleiben, bis der Grund dazu gehörig gelegt, oder das, was zur Festigkeit des Gesanges von Seiten der Ton- und Tactrichtigkeit erfodert wird, ins Reine gebracht war. Es wird daher von hieher gehörigen Dingen in den ersten Lectionen nur beyläufig, und nur dann gehandelt werden, wenn sie mit den daselbst vorgetragenen Lehren in nothwendiger Verbindung stehen, oder wenn sie als Dinge, die viel Uebung erfodern, auch zeitig in Uebung gebracht werden müssen; wie z. E. mit dem Trillo in der ersten Lection geschehen ist.

§. 4.

Zur weitern Ausführung des oben angegebenen **ersten** Stücks ist gegenwärtige Einleitung eigentlich bestimmt. Außer dem, was über die Stimme, und die reine Aussprache überhaupt zu sagen ist, sollen noch einige nöthige **Erinnerungen** für den Lehrmeister sowohl, als für den Schüler gemacht werden.

§. 5.

In Ansehung der Stimme kommen folgende drey Fragen in Betrachtung: 1) Welches sind die Eigenschaften einer guten Stimme? 2) Wie können die Fehler der Stimme verbessert werden? 3) Wodurch ist die Stimme lange gut zu erhalten, oder, welches auf eins hinaus läuft, wodurch wird sie verdorben?

§. 6.

Eine gute Stimme muß **hell, rein, stark, biegsam, fest, leicht, gleich** und **von beträchtlichem Umfange** seyn. Diese Eigenschaften der Stimme finden sich selten alle beysammen; sie sind ein Geschenk der Natur, und man weiß, daß diese mit ihren Gaben nicht immer in gleichem Maaße freygebig zu seyn pflegt. Fleiß und Uebung können indeß den Fehlern, die sich in der Stimme zeigen, einigermaßen abhelfen, und den Mangel ersetzen, den die Natur gelassen hat.

§. 7.

Hell ist die Stimme, wenn sie durch den offenen Mund, ohne Zwang und Drücken der Kehle, frey aus der Brust heraus kömmt. In Betrachtung deßen hat der Lehrmeister darauf zu sehen, daß der Schüler die Zähne nicht zusammen beiße, sondern in solcher Entfernung von einander halte, daß man mit dem kleinen Finger beqvem dazwischen kommen könne. Die Lippen müssen sodann einwärts gezogen werden, so daß sie die obere Reyhe der Zähne ganz, die untere aber halb bedecken. Ueberhaupt ist die Miene eines sanften Lächelns, wobey der Mund sich etwas in die Breite zieht, die anständigste beym Gesange, und die beqvemste zur Hervorbringung eines guten Tons der Stimme.

Wenn der Ton mit der Kehle an den Gaum des Mundes angedrückt wird, so fällt er ins Unangenehme, und es entsteht daraus der Fehler, den man **durch die Nase singen** nennt. Eine schnarrende oder kreischende Stimme, wie meistentheils die *) **Falset-** oder **Fistelstimme** erwachsener Mannspersonen ist, gehört auch nicht unter die guten Stimmen. Ueberhaupt ist es schwer, den guten Ton der Stimme mit Worten zu beschreiben; eine einzige gute Stimme gehört zu haben, ist besser, als alle Beschreibungen zu lesen, die davon in Büchern gemacht werden. Man bemühe sich alsdann seiner Stimme diesen Klang zu geben, so weit es möglich ist; denn zu einer völligen Gleichheit dürfte man es schwerlich bringen. Die Anmerkung des Herrn **Agricola** in **Tosi** Anleitung zur Singekunst S. 36. ist sehr richtig: „Wie nicht leicht zweene Men„schen gefunden werden, deren äußerliche Gestalt einander in allem „voll-

*) Es ist hier nicht die Rede von den Tönen der Falsetstimme, welche in den Bezirk der natürlichen, um ihren Umfang weiter zu machen, gezogen werden, wovon im §. 14. geredet werden soll; sondern von derjenigen durchaus erzwungenen Stimme erwachsener Mannspersonen, da z. E. einer, der natürlich den Baß singt, mit ganz veränderter Stimme den Alt oder gar Discant zu singen unternimmt. Von dieser Art braucht man eigentlich den Ausdruck: durch die Fistel singen.

Digitized by Google

„vollkommen gleich ist: also werden auch nicht leicht ihrer zween an„getroffen, deren Stimmen einander, in aller Betrachtung, vollkom„men gleich wären.„ Von den übrigen Eigenschaften der Stimme läßt sich etwas bestimmter reden.

§. 8.

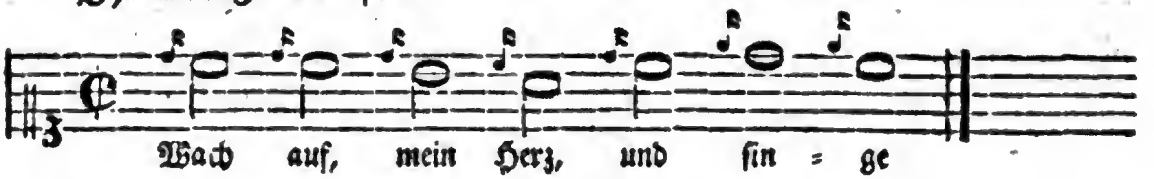
Eine gute Stimme muß **rein** seyn; das ist: sie muß jeden Ton deutlich und genau, weder zu hoch noch zu tief angeben; im Halten des Tons weder aufswärts ziehen, noch abwärts sinken. An diesem Fehler, wenn er sich findet, ist mehr das Gehör, als die Kehle oder die Stimme selbst Schuld. Wenn der Lehrer und der Schüler Geduld genug haben, und sich keine Mühe verdrießen lassen, so ist ihm wohl noch abzuhelfen; und wenn sonst der Klang der Stimme gut ist, so verlohnt es sich auch der Mühe, sich es ein wenig sauer damit werden zu lassen. Ein merkwürdiges Beyspiel erzählt Herr **Marpurg** in seiner Anleitung zur Singkunst, auf der 14ten Seite. Der Fehler der Unreinigkeit findet sich am öftersten, wenn die Stimme nicht stufenweis fortschreiten, sondern einen Sprung machen soll, da sie sich dann durch verschiedene dazwischen liegende mißlautende Töne hindurch schleppt, bis sie mit Mühe und Noth den rechten Ton erreicht. Dieser Fehler verliert sich meistentheils von selbst, wenn der Schüler in der Fertigkeit des Treffens zunimmt, und sein Gehör schärfer geworden ist.

§. 9.

Ich muß hier noch eines andern Fehlers gedenken, den junge Personen, besonders weiblichen Geschlechts, an sich haben, wenn sie jedem Tone einen kurzen Vorschlag von oben vorsetzen, welcher insgemein die Secunde, bisweilen gar die Terz davon ausmacht. Ihre Scale singen sie so:

Ihr

Ihr Morgenlied so:



Wenn ein vierstimmiger Choral in allen Stimmen so gesungen würde, müßte er gewiß eine sonderbare Wirkung thun. Diesen Fehler nun muß ein Singmeister seinen Scholaren sogleich abzugewöhnen suchen. Aber ist es wohl nöthig, wann von Fehlern die Rede ist, allemal hinzu zu setzen, daß sie abgeschaft werden müssen?

§. 10.

Der Unterschied einer **starken** und **schwachen** Stimme ist unter allen Eigenschaften derselben die begreiflichste, und jedes Ohr kann davon Richter seyn. Zweyerley ist Schuld, wenn die Stimme zu schwach ist: entweder eine natürliche Schwäche des Körpers, und besonders der Lunge, oder eine gewisse Furchtsamkeit. Im ersten Falle kann eine auf Verstärkung der Stimme gerichtete mäßige Uebung, im andern aber freundliches Zureden, auch wohl mit unter ertheiltes Lob, den Ton der Stimme mit der Zeit verbessern und stärker machen. Die faulen Sänger, bey denen weder eine schwache Lunge, noch eine auf feines Gefühl gegründete Furchtsamkeit Schuld an dem Fehler ihres Gesanges ist, müßten durch ganz andere Mittel verbessert werden; oder klüger ist es, wenn man sich gar nicht mit ihnen abgiebt, weil die Natur sie nicht zu Sängern bestimmt zu haben scheint. Man verwechsele aber auch hier eine natürlich starke oder volle Stimme nicht mit einer gewaltsam heraus gepreßten; weil nur von dem die Rede ist, was die Natur freywillig giebt, und nicht von dem, was man ihr abzwingt. Eine gute starke Stimme muß ohne Zwang stark, d. i. sie muß **leicht** seyn. Ein guter Sänger muß auch verschiedene Grade der Stärke und Schwäche in seiner Gewalt haben, und sich deren zu bemächtigen, ist es nöthig

thig, daß der Schüler bald mit ſtarker, bald mit halb ſtarker, bald mit ſchwacher Stimme ſinge.

§. 11.

Biegſam iſt die Stimme, wenn ſie ſich in alle Wendungen der Melodie leicht zu fügen weiß, und wenn ihr der Uebergang von einem Tone zum andern, ſelbſt in der geſchwindeſten Bewegung, weiter keine Mühe macht. Bey dem allen muß ſie doch auch **feſt** ſeyn, und ſelbſt in den längſten Haltungen eines Tons weder zittern, noch hin und her wanken.

§. 12.

Was ſich von der **Leichtigkeit** der Stimme ſagen läßt, läuft mit dem, was im vorigen Paragraph geſagt worden, auf eins hinaus: doch kömmt der Gebrauch des Athems hierbey noch in Betrachtung. Wenn jeder Ton einen ganzen Athem koſten ſollte, ſo möchte es wohl mit dem Geſange eine beſchwerliche Sache ſeyn; und denen, die nicht zween Töne in einem Athem ſingen können, iſt in der That nicht zu rathen, ſich mit Singen abzugeben. Indeß wird immer ieder Anfänger mehr Athem heraus ſtoßen, als nöthig wäre, und es iſt eine von den Hauptpflichten eines Singmeiſters, ſeine Schüler zur Erſparung des Athems gleich Anfangs zu gewöhnen. Beyläufig ſoll in dieſem Buche mehr davon vorkommen.

§. 13.

Wenn die tiefen Töne der Stimme nicht ſtumpfer oder matter, und die hohen Töne nicht ſchreyender als die mittlern ſind, ſo iſt die Stimme **gleich**. Wollte man indeß eine Ungleichheit der Stimme für nothwendig halten, ſo wäre es dieſe, daß die Töne, ie höher ſie ſteigen, immer feiner und dünner, die tiefern aber voller und dicker werden müſſen, als die Töne in der mittlern Gegend der Stimme ſind. Ein Lehrer des Geſanges hat daher beſtändig darauf zu ſehen, daß ſeine Singſchüler den Ton der Stimme immer mehr mäßigen, ie höher er ſteigt, und lieber die hohen Töne unberührt laſſen, die ſie

Digitized by Google

nicht mit Leichtigkeit und ohne Zwang erreichen können. Dagegen lasse er sie, wenn die Töne sich nach der Tiefe wenden, den Mund immer voller nehmen, damit diese etwas dicker werden. Mit dieser Anmerkung wünschte ich besonders gewißen unverständigen Baßsängern zu dienen, welche die hohen Töne mit solcher Gewalt herausstossen, daß man eher den verwundeten **Mars** beym **Homer**, als einen für das Ohr seiner Zuhörer besorgten Sänger zu hören glaubt; dagegen drücken sie in den mittlern und tiefern Tönen die Kehle so zusammen, daß diese halb darinne stecken bleiben. Ihr Ton in der Höhe ist ein Donnerwetter, und in der Tiefe ist er dem Knarren eines Wagenrades ähnlich.

§. 14.

Die feinern Töne in der Höhe gehen leicht in eine Art Stimme über, welche man die **Falset-** oder **Fistelstimme** nennt. Einige Tonlehrer geben ihr den Namen einer künstlichen Stimme, um sie der natürlichen oder **Bruststimme**, von welcher das alles zu verstehen ist, was bisher gesagt worden, entgegen zu setzen. Die ausführliche Beschreibung der einen und der andern Art von Stimme, die sich auf eine gründliche physicalische Untersuchung der Entstehungsart derselben gründet, lese man in des **Tosi** Anleitung zur Singkunst von S. 22 - 42. in einer Anmerkung nach, welche ganz dem Herrn **Agricola** gehört. Was allda, auf Veranlassung des **Tosi**, von einer dritten Art, von der **Kopfstimme** gesagt wird, kann man mit dem Falset, das mit der Bruststimme verbunden wird, für einerley annehmen. Sie findet sich aber auch würklich, als natürliche Stimme, bey einigen Knaben, und noch mehrern Frauenzimmern, mit allen vom Herrn **Agricola** beschriebenen Eigenschaften; doch wird man in der Höhe nichts von einer besondern Falsetstimme gewahr; wenigstens ist hier die Verbindung der Falsetstimme mit der natürlichen weit leichter, und der Uebergang von einer zur andern schwerer zu bemerken.

§. 15.

Digitized by Google

§. 15.

Durch die Beyfügung einiger Falsettöne wird der **Umfang** der natürlichen Stimme erweitert. Nur muß der Sänger darauf Acht haben, daß man den Uebergang von einer Art der Stimme zur andern nicht zu sehr gewahr werde. Die Grenzen der einen müssen sich noch bis auf ein paar Töne ins Gebiete der andern erstrecken; und der Sopranist, der von c zu c bis ins a mit der natürlichen Stimme singt, und sodann mit der Falsetstimme die übrigen Töne hinzu setzt, muß mit dieser auch schon in f eintreten können, ohne daß man einen Abfall bemerkt. Es verursacht aber allerdings einige Schwierigkeit, den untern Tönen des Falsets eine der Bruststimme gemäße Stärke zu geben.

§. 16.

Die Alten, welche den **Umfang** einer ieden Stimme auf eine Decime *), z. E. von e bis g für den hohen Discant, festsetzten, hatten ihr Absehen blos auf den Chorgesang, und richteten sich in ihren Compositionen darnach. In unsern Tagen, da die Singstimme mit den Instrumenten wetteifert, wenn diese sonst jene nachahmten, sucht sie es ihnen auch in Ansehung des Umfanges, so viel als möglich, gleich zu thun. Auch sind unsre Compositionen, wenigstens in Ansehung des Arien- oder des Sologesanges, so beschaffen, daß man mit 10 oder 11 Tönen nicht viel thun kann; daher denn ein **Umfang von zwo Octaven** itzt immer unter die nöthigen Eigenschaften einer guten Stimme zu rechnen ist. Es giebt Personen, denen die Natur ein noch reicheres Maaß von Tönen, und noch eine halbe Octave über die verlangten zwo gegeben hat. Arien, die für sie, um diesen Vorzug zu zeigen, geschrieben sind, müssen andere Stimmen, von geringerm Umfange, nicht nachsingen wollen.

*) Wenn ich hier bisweilen von Dingen spreche, ehe ich sie erklärt und beschrieben habe, so ist es nicht des Schülers, sondern des Lehrers wegen geschehen.

Digitized by Google

Wer indeß einen tüchtigen Solosänger nach der heutigen Art vorstellen will, der mag sich immer befleißigen den Umfang

im Discante von c bis c,

im Alte von f bis f,

im Tenore von c bis c, und

im Basse von F bis f zu haben. In der Kirche, und besonders als Chorsänger, kann er mit drey bis vier Tönen weniger in der Höhe wohl fortkommen. Da nun die natürliche Stimme selten bis zu dieser Höhe reicht, so ist es klar, daß die Vereinigung des Falsets mit der natürlichen Stimme eine nöthige Uebung für ieden angehenden Sänger ist.

§. 17.

Wie die Stimme **zu verbessern** sey, ist hin und wieder schon mit ein paar Worten gesagt worden. Aufmerksamkeit auf die Fehler derselben, Fleiß und Uebung im Singen, thun hier immer das meiste; denn alles, was uns einen bessern Gebrauch von der Stimme machen lehrt, ist als Verbesserung derselben anzusehen. Schwache Stimmen werden dadurch, nach und nach, stärker; unreine reiner; rauhe geschmeidiger und glätter, wenn es nur der Lehrmeister an fleißigem Erinnern nicht fehlen läßt, und der Schüler am meisten auf das Achtung giebt, was seiner Stimme fehlt. Nichts anderes, als eine fleißige Uebung im Singen ist gemeynt, wenn vom **Ausschreyen** der Stimme geredet wird; denn daß hier kein gewaltsames Schreyen aus allen Kräften verstanden werde, kann man daraus abnehmen, daß dieses Schreyen oben unter die Fehler im Gesange gerechnet worden. Die Erfahrung lehrt auch, daß durch vieles und lange anhaltendes Schreyen die hohen Stimmen, besonders bey jungen Personen, eher verdorben als verbessert werden, weil sie dadurch eine gewisse Härte und Rauhigkeit bekommen. Man nennt dieß überschrieene Stimmen, und Beyspiele davon sind unter Chorknaben genug anzutreffen.

§. 18.

Digitized by Google

§. 18.

Ueber die **Erhaltung**, oder im Gegensatze, das **Verderben** der Stimme lassen sich noch verschiedene Anmerkungen machen. Die hohen Stimmen leiden leichter Schaden als die tiefen, und wollen daher auch mehr in Acht genommen werden. Die Sopranstimme geht bey Knaben, wenn sie in das Jünglingsalter treten, zwischen dem funfzehnten und siebzehnten Jahre, in eine tiefere, entweder in die Alt- oder Tenorstimme über. Diese Veränderung geschieht nach dem ordentlichen Laufe der Natur, und ist durch nichts zu hintertreiben. Man nennt es das **Mutiren** der Stimme, und der Sänger muß sich um diese Zeit mit Singen nicht viel angreifen; am allerwenigsten eine Höhe erzwingen wollen, die ihm die Natur nun zu versagen anfängt, sonst setzt er sich in Gefahr, nie wieder eine taugliche Stimme zu bekommen. Eben diese Schonung haben Frauenzimmer im vierzehnten oder funfzehnten Jahre nöthig, wenn sie ihre Stimme gut erhalten wollen. Man braucht das Singen eben nicht ganz zu unterlassen: es muß nur sparsamer und mit gemäßigterm Tone geschehen.

§. 19.

In Ansehung der **Diät** ist alles, was der Gesundheit schädlich ist, auch der Stimme nachtheilig. Vor unreiner, neblichter und kalter Luft, im Frühlinge und Herbste, wird man sich schon des Hustens und Schnupfens wegen hüten, wenn man es auch nicht der Stimme wegen für nöthig hielte. Ueberhaupt wird ein Sänger gern allem, was eine Heiserkeit nach sich zieht, aus dem Wege gehen. Dahin gehören: Erkältung, Rauch, Staub, scharfe, salzige, sauere, herbe, fette, auch allzu süße Speisen; besonders in Butter oder Fett gebackene Sachen; Näschereyen vom Canditor u. s. w. Wiewohl von den meisten dieser Dinge, wenn sie mäßig, und nicht zu oft genossen werden, kein allzu großer Nachtheil zu besorgen ist. Kurz, Mäßigkeit im Essen und Trinken, wobey man nicht so wohl darauf siehet, was, als **wieviel** man ißt und trinkt, nebst einer in

allen übrigen Stücken guten Lebensordnung, sind für den Menschen, der seine Gesundheit liebt, und für den Sänger, der seine Stimme schonen will, von gleicher Wichtigkeit. Die Anmerkung des Herrn Agricola über diese Materie, verdient in des Tosi Anleitung S. 51. nachgelesen zu werden.

§. 20.

Viel Sitzen, besonders mit zusammengedrücktem Unterleibe, wie einige im Schreiben sich angewöhnt haben, thut der Stimme gleichfalls Schaden. Allzu gewaltsame Bewegungen, geschwindes Laufen, übertriebenes Tanzen, heftiges Reiten u. d. g. sollte sich ein Sänger nie gelüsten lassen, der die Stärke seiner Lunge schon bey andern Gelegenheiten zeigen kann; wenigstens muß er, wenn er von dergleichen heftigen Erschütterungen erhitzt ist, nicht hintreten, und singen; eben so wenig als man auf solche Erhitzung, und selbst nach vielem Singen, trinken darf. Und hier muß ich die armen Chorsänger gewisser Schulen beklagen, die bey ihren jährlichen Umgängen, die ohnedem immer in die rauheste Jahrszeit fallen, genöthigt sind, in den Häusern alle Stockwercke durch zu steigen, und vor dem eigenen Heerde eines ieden Einwohners ihre Psalmen anzustimmen. Der Wunsch, einer so beschwerlichen Arbeit bald loß zu seyn, macht sie eilen; ihr Gesang ist eben so hastig als ihr Gang. Dieses Singen und Laufen durch einander, wozwischen kein Augenblick Zeit zum Athemholen gelassen ist, mit der eingebildeten Gutherzigkeit einiger ihrer Wohlthäter zusammen genommen, die ihnen mit Bier, Wein oder gar Brandtewein zur Stärkung entgegen kommen, ist gewiß der Saame zu vielerley Unpäßlichkeiten in frühern oder spätern Jahren, nachdem die Natur eines ieden beschaffen ist. Die unreine dumpfigte Luft einiger Qvartiere, und die beständige Abwechslung der Wärme und Kälte, welcher sie ausgesetzt sind, will ich nicht einmal in Anschlag bringen. Obrigkeiten, Schulvorsteher sollten diesen Umstand ihrer Aufmerksamkeit würdigen, und darinne eine Aenderung treffen. Weit weniger Gefahr ist dabey, wenn man,

wie

wie es an den meiſten Orten gewöhnlich iſt, die Schüler auf der Straſſe von einem Hauſe zum andern, vor den Thüren ihren Geſang anſtimmen läßt. Außerdem, daß an dem Vergnügen, wenn der Geſang gut iſt, alle Nachbarn Antheil nehmen können, fällt auch hier, die dem Singen ſo ſehr widerſprechende heftige Bewegung weg, welche die Treppen in den Häuſern verurſachen. Und im Winter, bey einer nicht gänzlichen Unthätigkeit des Körpers, ein paar Stunden unter freyem Himmel zu frieren, iſt weniger nachtheilig, als ſich bey Rauch und Dampfe in einem ungeſunden Vorſaale zu wärmen.

§. 21.

So gleich nach dem Eſſen wird ein Sänger, welcher weiß, was gut ſingen iſt, und allemal, wenn er ſingt, gut ſingen will, eine Aufforderung zum Geſange wohl lieber verbitten, als annehmen, wenn es wahr iſt, daß bey vollem Magen die Lunge nicht alle Freyheit zum Athemholen hat. Herr **Marpurg** wünſcht daher in der Anleitung zur Singkunſt, daß in manchen Schulen die Singſtunden nicht von 1 bis 2 Uhr des Nachmittags gehalten, ſondern in eine beqvemere Stunde verlegt würden. Was ſoll man nun zu dem Gebrauche ſagen, wenn man ſich um eilf Uhr zu Tiſche ſetzt, und um ein Viertel auf zwölfe ins Chor gehet. Es muß nicht wahr ſeyn, daß das Singen dem Magen in dem löblichen Verdauungswerke hinderlich falle, ſonſt würde man ſo ungereimte Dinge nicht ſeit langen Jahren angeordnet und zugelaſſen haben. Die beqvemſte Zeit zum Singen iſt den Vormittag, oder einige Stunden nach Tiſche.

§. 22.

Ich komme nun auf die **Ausſprache**, die bey deutſchen Sängern ſchon einer eigenen Beherzigung werth iſt, da man der Sprache überhaupt eine gewiſſe Schwerfälligkeit vorwirft, die ſie zum Geſange unbeqvem, welches bey einigen gar für unbrauchbar gilt, machen ſoll; da man auch nicht läugnen kann, daß einige, und vielleicht die meiſten deutſchen Sänger, durch eine ſchlechte Ausſprache der

Schön-

Schönheit des Gesanges viel Eintrag thun. Was ich hier darüber sagen werde, betrifft mehr die Aussprache im allgemeinen, als im besondern Verstande, wo sie in der Verbindung mit den Noten, und den mancherley Figuren derselben zu betrachten ist. Auf alle Provinzialmundarten kann ich mich ausführlich nicht einlassen, sondern nur dem so genannten Meißner Dialecte mit einigen Erinnerungen zu Hülfe kommen. Eingewurzelte Zungenfehler, als wenn man kein R oder L aussprechen kann, werden mich noch weniger aufhalten; diese zu verbessern, gehört mehr für die Ammen, als für den Singemeister.

§. 23.

Ueber die Schwerfälligkeit oder Unbequemlichkeit der deutschen Sprache zum Gesange ein gegründetes Urtheil zu fällen, muß man wissen, was zu einer Sprache erfodert wird, welche leicht und bequem zu diesem Gebrauche seyn soll. Der Sänger muß seine Töne mit ofnem Munde, mit von einander entfernten Zähnen, mit breit gezogenen und still gehaltenen Lippen, mit platt und still liegender Zunge hervor bringen. In dieser Stellung kann er nun wohl nicht viel mehr als die fünf einfachen Vocale heraus bringen. Alle Consonanten erfodern schon eine veränderte Richtung des Mundes; einige derselben schlüßen so gar den Mund zu, und schneiden den Ton der Stimme kurz ab, wenn sie sich am Ende einer Sylbe befinden, und zu bald ausgesprochen werden. Z. E. b, p, m; ab, dop=pelt, am, u. s. w. Kommen nun zwey, drey und mehr Consonanten zwischen zwo Sylben zusammen, so müssen sie freylich dem Sänger in der Aussprache einige Mühe machen, und ihm das Aneinanderbinden der Töne erschweren. Die Doppelvocale, oder Diphtonge haben lange so viel Unangenehmes nicht, als manche Leute sich einbilden, wenn man sie nur gehörig zu sprechen weiß. Selbst unter den Vocalen sind nicht alle gleich bequem oder angenehm im Gesange: I und U sprechen sich niemals so leicht aus, als A, E und O, sind auch so angenehm nicht zu hören.

§. 24.

§. 24.

Eine Sprache demnach, welche in ihren Wörtern mehr einfache als doppelte Vocale, und unter diesen mehr a, e und o, als i und u, außerdem die wenigsten Consonanten, oder diese am wenigsten am Ende der Sylben hat, ist die bequemste zum Gesange. Diese Eigenschaften finden sich am meisten bey der italiänischen Sprache, und nächst dieser bey der lateinischen. Man wird ihnen daher den ersten Platz unter den singbaren Sprachen wohl nicht leicht streitig machen können, so gern man es auch sonst aus patriotischem Eifer für seine Muttersprache thun möchte. Ueber die französische Sprache, von welcher, wie der Graf Algarotti *) sagt, die Franzosen glauben, daß sie die schönste sey, welche in einen menschlichen Mund habe kommen können, will ich das Urtheil dieses gelehrten und scharfsinnigen Geistes hersetzen. „Eine Sprache, sagt er, die we„nig oder gar keinen Wohlklang hat, die in den Sylbenfüßen (ne„metri) weniger Veränderungen fähig ist, welche die unangenehm„sten Diphthongen für das Gehör, und gewiße stumme e, womit „sich ihre Wörter meistentheils endigen, außerdem eine Art von „Zwitterbuchstaben besitzt, die man bald aussprechen, bald nicht aus„sprechen muß, eine solche Sprache ist keines guten Gesanges fähig.„

§. 25.

Die deutsche Sprache wird daher wohl ohne Ungerechtigkeit, wenigstens vor der französischen, den Vorzug fodern können. In Ansehung der Vocalen hat sie die Beschwerlichkeit der vielen i, und

*) In einem Tractate, unter dem Titel: Considerazioni intorno alla più perfetta constituzione che dar potrebbesi alla Opera in Musica, den ich im Manuscripte, von seiner eigenen Hand, besitze. Der Saggio sopra l'Opera, der sich in seinen Werken befindet, ist nach der Zeit daraus entstanden; beyde Aufsätze sind aber sehr von einander unterschieden, und der erste verdiente, wegen vieler darinne enthaltenen speciellen Dinge und eben so scharfsinniger als freymüthiger Urtheile, gar wohl bekannt gemacht zu werden.

Digitized by Google

und das ist auch wohl die gröſste. Das Unangenehme, das man ihr wegen ihrer Doppelvocale, und die Härte, die man ihr wegen des Zusammenstoſsens verschiedener Consonanten vorwirft, verschwinden gröſstentheils, oder beleidigen weit weniger, wenn der Sänger die Kunst gut und mit Leichtigkeit auszusprechen gelernt hat. Und eben darüber sollen nun noch einige Anmerkungen folgen.

§. 26.

Ein Singmeister hat für allen Dingen bey seinen Scholaren auf eine reine und deutliche Aussprache der **Vocalen** zu sehen. Das **a** ist darunter der hellste und beqvemste zum Gesange. Doch ereignet sich bey Aushaltungen oder langen Passagien bisweilen der Fehler, daſs **e**, **o** und **u** sich neben durch drängen. Die reine Aussprache des **a** nun zu befördern, und weil damit die Stimme am besten zu einem hellen Tone gebracht werden kann, lasse man den Schüler bisweilen, so lange er noch abcdirt *), auch immer nachher noch, die Uebungsexempel zur Abwechselung auf ein bloſses **a** wiederholen. Abwechselung erhält bey der Lust, und gewiſse Dinge in der Musik wollen oft vorgenommen seyn, wenn man eine Fertigkeit und Sicherheit darinne erlangen soll.

§. 27.

Das **e** wird bald etwas breit, wie **ä**, bald spitz, wie **ö** ausgesprochen. Den Unterschied kann man in den ersten Sylben von **selig**, und **gehen**, bemerken. Dieser Unterschied muſs von einem Sänger genau beobachtet werden; nur muſs er das spitze **e** nicht allzu spitz, mit allzu breit gezogenem Munde sprechen. Das **i** ist auch für manche Sänger ein Stein des Anstoſses: sie pfeifen es entweder durch die Zähne, oder jagen es halb durch die Nase heraus; beydes muſs nicht seyn. Die deutsche Sprache hat, wie schon gesagt, unglück-

*) Abcdiren heiſst die Noten mit den ihnen zukommenden Buchstaben c d e f g a h absingen. Die Italiäner sagen dafür Sollfeggiren oder Solmisiren. Die Uebung damit heiſst Solmisation, und die Exempel mit denen es geschieht, Solfeggi.

Digitized by Google

unglücklicher Weiſe daran einen gewaltigen Ueberfluß, zumal wenn man das ů und y noch dazu rechnet; und wenn der muſikaliſche Dichter ſich nicht gefliſſentlich davor zu hüten ſucht, ſo kann freylich der Geſang etwas unangenehm ausfallen. **Ich will mich mit dir verbinden**, iſt in der That keine für den Geſang vortheilhafte Zeile. Das o, wenn es zu tief nach dem u geſtimmt wird, iſt auch nicht ſehr angenehm, beſonders in dem Munde eines Baſſiſten, und bey langem Aushalten; weil einem ſo leicht dabey der Fuhrmann einfällt, der ſeine Pferde nicht erhalten kann. Die Italiäner ſprechen es in den meiſten Worten wie ein halbes a aus; das müſſen wir im Deutſchen auch thun, es müßte denn etwan ein doppeltes oo, oder oh ſeyn. Das u endlich iſt ein u; man thue ihm ſein Recht, mit etwas zugeſpitztem Munde. Der angenehmſte Vocal iſt er freylich nicht. Die italiäniſche Sprache hat aber daran ſo wenig Mangel, als die Deutſche.

§. 28.

Zur Uebung in der reinen Ausſprache der Vocale werde ich unten, zu ſeiner Zeit, die vom ſel. Capellmeiſter **Graun** erfundenen Sylben da me ni po tu la be mit den gewöhnlichen Buchſtaben c, d, e, f, g, a, h verwechſeln. Zur Benennung der Tonleiter will ich ſie eben nicht empfehlen; dieſe Neuerung möchte gewiſſen Freunden des Narravere patres noch unverdaulicher vorkommen als das ces, des, fes: aber zur Uebung in der Ausſprache können ſie auf mehr als eine Weiſe dienen.

§. 29.

Die Doppelvocale *), die wir im Deutſchen antreffen, ſind folgende: **ä, ai,** **) **au, ei, eu, ö, ů oder ui,** wie es einige

 ſchrei-

*) Aa, ee, ii, oder y, oo, ſind keine eigentlichen Doppelvocale, ſondern deuten nur an, daß der einfache Vocal heller und lauter geſprochen werden müſſe.

**) Die Zahl derſelben nicht ohne Noth zu vergrößern, habe ich ay, ey, nicht mit in Anſchlag gebracht, weil ſie mit ai, ei, in der Ausſprache auf eins hinaus laufen, ſo wie y ſelbſt nichts mehr, als ein ſchlechtes i gilt, ob es gleich eigentlich ein doppeltes vorſtellt.

Digitized by Google

ſchreiben. Dieſe ſind nichts weniger als beſchwerlich oder unangenehm in der Ausſprache; der Sänger muß nur nicht beyde Vocale zugleich oder auf einmal ausſprechen; oder, wenn er darauf zu verweilen hat, es nicht auf dem letzten ſondern auf dem erſten Vocale thun. Zwar laſſen ſich å, ô und û nicht trennen, und ſind in der Ausſprache als einfache Vocale zu betrachten; aber ai, ay, au, ei, ey, eu, und åi, åy, åu, welches gar dreyfache Vocale ſind, können und müſſen getrennet werden, als Wa=iſe, Ka=yſer, Gla=ube, ble=iben, Ele=yſon, Fre=ude, in welchem Falle das e allemal mehr wie ein a oder å geſprochen wird, Brå=ute u. ſ. w. Die beyden dreyfachen Vocale åi, åy kommen ſelten vor, und ſind blos das durch die Schreibart veränderte ai und ay.

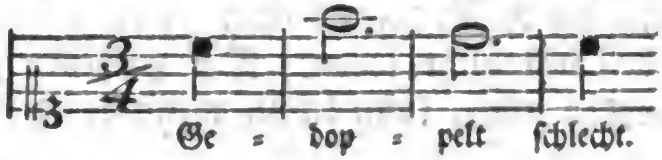
§. 30.

Ein heßlicher Fehler iſt es, wenn man, wie nicht ſelten von ſchlecht angeführten Sängern geſchieht, einfache Vocale mit doppelten, und umgekehrt, verwechſelt. Z. E. Brot oder Brout für Braut; dagegen wieder Braudt für Brodt; oder: Es iſt die Maude ſau, für: Es iſt die Mode ſo. Fürwahr eine ſchlechte Mode!

§. 31.

Die Conſonanten oder ſtummen Buchſtaben kommen nicht anders als in Verbindung mit den Vocalen oder Diphthongen vor, mit denen ſie Sylben zuſammen ſetzen helfen. Sie werden entweder zum Anfange einer Sylbe gebraucht, und hier thun ſie dem Geſange im Deutſchen ſo wenig Schaden als im Italiäniſchen; oder ſie endigen eine Sylbe, und dann iſt Vorſicht in der Ausſprache nöthig, wenn der Geſang nicht zerriſſen und zerhackt heraus kommen ſoll. Es iſt daher höchſt nöthig, den Sänger zu gewöhnen, daß er alle Conſonanten bis auf die folgende Sylbe ſpart, damit iede ſich mit einem Vocal zu endigen ſcheine. Man ſpreche alſo nicht: Zer=brech=lich=keit, Un=ab=hän=gig=keit; ſondern: Ze=rbe=chli=chkeit, U=na=bhä=ngi=gkeit; nicht: Auf=dich=ſteht=mein=

mein=Ver=traun; ſondern: Au=f d=ich ſteh=t mei=n Ve=rtraun; beſonders wenn die Bewegung des Geſanges langſam iſt, wenn lange Noten, oder viele, gegen eine Sylbe ſtehen. Am allermeiſten iſt dieß bey denjenigen Conſonanten nöthig, die den Mund zuſchließen, indem man ſie ausſpricht. Z. E.



Man laſſe hier immer das erſte p gar weg, ſpreche aber das o ſo, wie es, als ein kleines oder kurzes o, vor zween Conſonanten geſprochen werden muß. Dieſe Regel kann man bey allen Doppelconſonanten, die zwiſchen zwo Sylben vorkommen, beobachten, z. E. bey hoffen, getroffen, Pfaffen, Affen u. ſ. w. Bey andern ſind ſie der neuern Orthographie gemäß ſchon in einen einfachen Conſonanten verwandelt worden, z. E. in Laufen, Haufen, Hof, Haus, Vater, u. ſ. w. für Lauffen, Hauffen, Hoff, Hauß, Vatter, wie man ehemals ſchrieb.

§. 32.

Das h, welches im Deutſchen den Vocalen zu Anfange ſo vieler Wörter und Sylben vorgeſetzt iſt, macht den Franzoſen und Italiänern nicht wenig Mühe, wenn ſie unſere Sprache ſprechen ſollen. Sie ſchreiben es in ihren Sprachen zwar auch, ſprechen es aber nicht mit aus, nach der bekannten grammatiſchen Regel: H non eſt littera. Sie ſagen daher beſtändig And für Hand, Immel für Himmel u. ſ. w. Im Geſange richtet es, wenn man es mitſpricht, wie wir, ſo viel Unheil eben nicht an. Es iſt weiter nichts, als die Aſpiration vor einem Vocale, wovon im §. 34. als von einem Fehler geredet wird. Ein Fehler iſt ſie nur, wenn man ſie da hören läßt, wo kein h geſchrieben ſteht. In Anſehung des ch befinden ſich die Italiäner und Franzoſen in gleicher Verlegenheit. Sie ſprechen es nie anders als ein ck; ſie ſagen mick für mich, ma=

macken für **machen.** Im Munde des Deutſchen, dem es weiter keine Schwierigkeit in der Ausſprache macht, muß es auch keine im Geſange machen; und die Unannehmlichkeit, die es haben ſoll, iſt gewiß nur eingebildet; wenn man nur ſo damit verfährt, wie ein Sänger mit den Conſonanten überhaupt verfahren muß, und es nicht zu tief aus der Kehle heraus holt. Aber unſerm **ſch** kann ich das Wort ſo leicht nicht reden. Der ziſchende Ton, womit es geſprochen werden muß, kann leicht, wenn er zu oft gehört wird, über den Geſang eine Unannehmlichkeit verbreiten, welche derjenigen Sprache mit Recht zur Laſt fällt, die viel ſolche ziſchende Zuſammenfügungen ihrer Conſonanten hat. Wenn dieſes **ſch** immer allein zwiſchen zween Vocalen ſtünde, ſo möchte es noch hingehen: die Italiäner haben eine ähnliche ziſchende Ausſprache in ihrem g und c; ſie ſprechen ge, gi wie **dſche, dſchi,** ce ci aber noch härter, nemlich wie **tſche tſchi** aus. Die letzte harte Ausſprache haben die Franzoſen nicht; aber einigermaßen die erſte, in geant, jeune, joli, und allen auf ähnliche Art geſchriebenen Wörtern und Sylben. Gleichwohl hat noch niemand die italiäniſche Sprache für unbeqvem zum Geſange erklärt, ob ſie gleich eine Menge Wörter hat, wo es genug zu ziſchen giebt. Z. E. gelare, geloſia, gemere, genitore, giacere, giudice, cecità, ciaccio, cenciaccio, cervice, cetraccia, ciancia, cicisbeo u. ſ. w. In dieſem Stücke könnte leicht die italiäniſche Sprache noch ſchlimmer dran ſeyn, als die Deutſche: wenigſtens hat dieſe keine Wörter, worinne das **ſch** zwey oder gar dreymal vorkäme, wie das ce und ci in ſo viel italiäniſchen Wörtern. Aber es geſellt ſich hier noch ein anderes Uebel für die deutſche Ausſprache hinzu, da nemlich ſich ſo oft noch ein anderer Conſonante dem **ſch** an die Seite ſtellt, um jene wirklich ſchwer und unangenehm zu machen. So erhalten wir die Wörter: **ſorſchen, wünſchen, ſchreiben, ſchmälen, ſchlagen** u. d. g. Noch könnte die deutſche Sprache gegen die italiäniſche abrechnen: aber aus Unachtſamkeit und Gewohnheit verwandeln wir eine kleine Gebrechlichkeit völlig

lig in Carricatur, und sprechen überall ein sch, wo keins geschrieben steht. Alle s, zum Anfange einer Sylbe, wenn darauf noch ein anderer Consonante folgt, sprechen wir wie sch aus; die Wörter: **Stadt, stehen, sprechen, spotten** u. a. sind Zeugen davon. Einige thun es sogar auch am Ende der Sylbe, wie man in den Wörtern **Fürst, du warst, du wirst** u. a. bisweilen wird gehört haben. Eigentlich findet sich diese fehlerhafte Aussprache nur in der Meißner oder Obersächsischen Mundart; die Niedersachsen sprechen hier weit richtiger und für den Gesang bequemer aus. Die Obersächsische Mundart sollte in diesem Stücke die Niedersächsische billig zum Muster nehmen. Ich meines Orts werde es an keinem Lehrer des Gesanges in Obersachsen mißbilligen, wenn er seine Schüler in diesem Puncte zur niedersächsischen Aussprache gewöhnt; ich rathe ihm vielmehr dazu. Vielleicht ist dieß ein Mittel diese richtige Aussprache allgemeiner zu machen, und jene ungeschickte zu verdrängen.

§. 33.

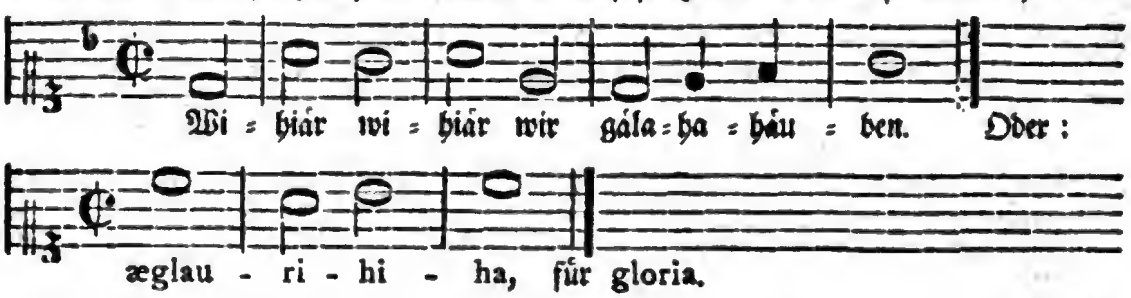
Bey den Consonanten unterscheide ein Sänger auch deutlich in der Aussprache die harten von den weichen: t von d, p von b, k von g, besonders wenn sie zu Anfange der Sylben stehen. Er unterscheide **Pein** von **Bein, Boten** von **Boden, klauben** von **glauben.** Die in §. 28. angeführten Grauischen Sylben haben den Vortheil, daß man darinne die harten und weichen Consonanten d t b und p findet. Man verwechsele ferner das g nicht mit j oder ch; man sage nicht: **Jott** für **Gott,** nicht **chechangen** für **gegangen:** Ueberhaupt suche er eine reine, edle und tönende Aussprache sich eigen zu machen. Unter freyem Himmel, an großen Orten, z. E. in Kirchen, muß die Aussprache, der Deutlichkeit wegen, freylich wohl etwas derber seyn; besonders wenn nicht allein, sondern mit dem ganzen Chore gesungen wird.

§. 34.

Digitized by Google

§. 34.

Noch einiger Fehler in der Aussprache, die sich auf Unachtsamkeit, und üble Angewohnheit gründen, muß ich hier gedenken, um den Schüler dafür zu warnen, den Lehrer aber zu bitten, daß er aufmerksam darauf sey; sie haben manchen sonst schätzbaren Mann bisweilen lächerlich gemacht. Hieher gehört die garstige Aspiration vor Vocalen oder Diphthongen, wo kein h voran steht: **ha he hi ho hu**; für **a e i o u**; **hau** für **au, heu** für **eu** u. s. w. In geschwinden Läufen und Passagien zwar ist sie weniger fehlerhaft, ja so gar zur genauen Articulation der Töne nothwendig. Selbst vor Consonanten, oder nach denselben, lassen einige Sänger*) Zusätze hören, die ihrer Sprache einen sehr comischen Anstrich geben. Z. E. **Nalleinä** für **allein, emmirä** oder **emmiär** für **mir, Herets** für **Herz, färomm** für **fromm**; oder wie der Herr **von Mattheson** in seinem musikalischen Capellmeister von einem Cantor erzählt, der kein S aussprechen konnte, ohne ein ä vorher hören zu lassen, und die bekannten Worte des **Petrus: Sollen wir mit dem Schwerdte darein schlagen?** so sang: **ä Sollen wir mit dem ä Schwerdte darein ä schlagen?** Noch alle Tage kann man den christlichen Glauben auf folgende Art anstimmen hören:



§. 35.

*) Auch italiänische Sänger machen sich dieses Fehlers schuldig, besonders am Ende der Sylben, wenn sie coræ, amoræ für cor, amor singen. Freylich werden sie sagen, daß sie es thun, um den Thon zu verlängern, und den nicht gar angenehmen Vocal o nicht allzu stark hören zu lassen, oder das r weniger schnarrend zu machen; und dann müßte man ihnen freylich noch dafür danken. Sie thun es auch nur bey Einschnitten auf der letzten Note der Melodie.

Digitized by Google

§. 35.

Alles dieß giebt einen sehr demüthigenden Beweiß, daß die deutsche Nation noch nichts weniger als eine gut singende Nation sey, da sie noch nicht einmal die gehörige Aufmerksamkeit auf die einem Sänger höchst nöthige reine und deutliche Aussprache gewandt hat. Ein guter Theil der Vorwürfe, die man unserer deutschen Sprache macht, würde wegfallen, wenn man sie nur vorsichtig und vortheilhaft zu sprechen wüßte. Es ist daher eine der vornehmsten Pflichten eines Singmeisters, auf eine reine und beqveme Aussprache bey seinen Scholaren ein wachsames Auge zu haben; gegen ihre schwache Seite die meiste Bemühung anzuwenden; und wenn sie einen Buchstaben nicht gut aussprechen, z. E. das l oder r, sie oft mit ein paar daher entlehnten Sylben, mit lara, abcdiren zu lassen.

§. 36.

Dieß ist es, was ich über die Aussprache, überhaupt genommen, zu sagen habe; die nähere Anwendung davon, oder wie die Worte mit den Noten einer Melodie richtig verbunden werden müssen, wird zu einer andern Zeit vorkommen. Ich bin mit Fleiß ein wenig ausführlich über diesen Punkt gewesen, weil im Gesange auf eine gute Aussprache ungemein viel ankömmt, und die Nachläßigkeit in dieser bey den Deutschen sehr viel an ihrem schlechten Gesange Schuld ist. Man muß erst gut sprechen lernen, ehe man gut singt, so wie man erst gehen lernt, ehe man zu tanzen anfängt. Nun möchten noch einige Anmerkungen über gewisse weniger wesentliche Dinge nöthig seyn, die entweder den Lehrmeister oder den Schüler angehen. Ich will sie aus Herrn Marpurgs Anleitung zur Singkunst entlehnen, wo man sie mit wenig Worten vorgetragen findet, und bisweilen nur eine Erläuterung oder nähere Bestimmung beyfügen.

§. 37.

„Kein Schüler soll seine Lection auswendig singen, wenn er sie „auch auswendig weiß; sondern allezeit die Augen auf die Singtafel „oder auf sein Buch, welches er aber nicht vor den Mund halten muß,

„gehefftet haben.„ Ueberhaupt kömmt darauf sehr viel an, daß man sich gewöhne, so wohl die Entfernung und Verschiedenheit der Intervalle, als die Eintheilung der Noten in Ansehung des Zeitmaaßes, mit den Augen zu entscheiden, und auf einen Blick zu übersehen. Es ist erstaunlich, zu welcher Fertigkeit man es nach und nach darinne bringt, und mit welcher Schnelligkeit die Seele von dem Anblicke der Zeichen zur Ausübung der dadurch bezeichneten Dinge übergeht, wozu sie Anfangs nur langsam, und vermittelst so vieler Erklärungen, gelangte. Ich habe Violinisten gekannt, die mich versicherten, daß sie sich um die Benennung der Noten nie bekümmert, sondern bloß den Stand derselben auf dem Papiere ins Auge zu fassen, und so auf ihr Instrument überzutragen gelernt hätten. Vielleicht wollten diese Herrn nur etwas Ungewöhnliches an sich bemerken lassen; daß es aber möglich sey, daran ist kein Zweifel. Die Seele vergißt, bey zunehmender Fertigkeit in der Ausübung, alle diese Benennungen, alle die Regeln, die ihr über den Werth der Noten bekannt gemacht wurden, oder scheint sie wenigstens zu vergessen; ein Blick ist ihr genug, alle Intervalle zu bestimmen, das Zeitmaaß nicht in einzelnen Noten oder Takttheilen, sondern in ganzen, oft mehr als zwanzig Noten enthaltenden Takten zu übersehen, und zum Gehöre zu bringen. Auch hier sind, daß ich mich eines Gleichnißes des Pope bediene, die Regeln Krücken, welche die Seele verwirft, so bald sie allein gehen kann.

§. 38.

„Man läßt ferner, wenn man viel Schüler zugleich unterrichtet, „bald einen allein, bald ihrer zween, bald alle zusammen eben dassel„be Thema singen. Das erste dienet dazu, die Fehler eines ieden „desto beqvemer zu bemerken; das zweyte zur Erweckung einer löb„lichen Eifersucht; das dritte zur Unterhaltung der Lust.„

§. 39.

„Da man an öffentlichen Orten, in Kirchen, Concerten und auf „der Schaubühne, nicht sitzend, sondern stehend singt, so muß der „Schü-

„Schüler auch allezeit seine Lection im Stehen nehmen. Er muß „dabey wohl aufgerichtet stehen, nicht den Kopf zur Erde hängen, „und dadurch die Kehle zusammendrücken.„ Wenn es wahr ist, was **Mattheson** im vollkommenen Capellmeister sagt, daß man im Sitzen den Athem mehr sparen könne, so dürfte auch wohl, bey lang anhaltenden Uebungen, der Schüler mit Niedersitzen bisweilen abwechseln.

§. 40.

Auf alle unanständige Bewegungen des Leibes, als hin und herwanken, Scharren mit den Füßen, Schütteln des Kopfs u. s. w. auf alle Grimassen *) des Gesichts, als Verzerren des Mundes, Blinzen mit den Augen u. d. g. muß man genau Achtung geben, weil man sich leicht so etwas angewöhnt. Ich habe eine italiänische Sängerinn gekannt, die bey ihrer sonst sehr guten Stimme, und bey ihrer nicht zu verachtenden Art zu singen, doch das Unangenehme hatte, daß sie den Kopf zurück warf, die Augen immer nach der Decke richtete, und das Gesicht so verzog, daß man hätte glauben sollen, sie bekäme Convulsionen. Sich vor dergleichen Unanständigkeiten zu bewahren, giebt man den Rath, bisweilen vor dem Spiegel zu singen; und gewiß, wem daran gelegen ist, stets mit der vortheilhaftesten Mine aufzutreten, dem kann kein besserer Rath gegeben werden.

§. 41.

Wenn der Lehrmeister zur Unterstützung seiner Schüler in den Singlectionen ein rein gestimmtes und gut temperirtes Positiv, oder

*) Es versteht sich von selbst, daß darunter nicht diejenigen zur Gebehrdensprache gehörigen Veränderungen des Gesichts verstanden werden, welche der Ausdruck der Leidenschaften erfodert, als die sich, wie in dem Tone der Stimme, so auch auf dem Gesicht des Sängers zeigen müssen. Auf dem Theater ist die Zeichnung davon am stärksten, schwächer im Concert oder in der Kammer, am schwächsten in der Kirche, weil da nichts zu sehen, sondern nur zu hören ist.

Digitized by Google

allenfalls einen Flügel haben kann, so wird es für ihn und den Schüler eine große Erleichterung seyn. Ich habe deswegen die meisten praktischen Exempel mit einem bezifferten Basse versehen. Ein Clavier möchte für einen einzelnen Sänger wohl stark genug seyn; für mehrere zugleich aber ist es sicher zu schwach, und kann höchstens nur dienen, den Ton anzugeben, wenn man ihn nicht von selbst zu finden weiß. Eine Violin in der Hand des Lehrmeisters, wenn er sie gut zu spielen weiß, kann auch beym Unterrichte im Singen gute Dienste thun.

§. 42.

In der Folge der Zeit, und wenn der Schüler die ersten Grundsätze der Musik und des Gesanges nun schon gefaßt hat, ist ihm nichts mehr zu wünschen, als Gelegenheit gute Sänger zu hören. Beyspiele thun nun bey nahe mehr, als Unterricht: sie erwecken die Nacheiferung, vermehren die Lust zum Lernen, und bringen einen Anfänger auf einem kürzern Wege dahin, wohin er durch todten Unterricht nur langsam gelangt. Omnium, sagt **Quintilian** im zehnten Buche der *Instit. orat.* quæcumque docemus, hoc sunt exempla potentiora etiam ipsis, quæ traduntur, artibus, cum eo, qui discit, perductus est, ut intelligere ea sine demonstrante, et sequi jam suis viribus possit: quia, quæ doctor præcipit, orator ostendit. Man verwechsele den orator mit dem Sänger, so ist die Anwendung der Stelle auf die Musik gemacht.

§. 43.

Nun noch etwas von den **Eigenschaften des Lehrenden und Lernenden**, ebenfalls mit den Worten des Herrn **Marpurg**. „Der **Lehrmeister**, sagt er, braucht zwar kein Virtuos der ersten „Größe zu seyn. Doch ist es nöthig, daß er eine reine und sichere „Intonation, eine richtige Aussprache, und eine gehörige Einsicht in „die Harmonie, und in den guten Geschmack besitze.„ Er muß allerdings das selbst haben, oder ie eher ie lieber zu erlangen suchen, was er andere lehren will. Daß er aber deswegen selbst öffentlich auf-

auftreten, und sich hören lassen müsse, ist nicht nöthig, wenn er nur auf andere Weise Proben von seinen Einsichten und von seiner Geschicklichkeit ablegen kann. Die übrigen Eigenschaften, die Herr **Marpurg** von einem Sing- und Musikmeister fodert, als die Gabe der Deutlichkeit, ein uneigennütziges Gemüth, Treu und Eifer im Unterrichten, Geduld, Nachsicht und Mäßigung sowohl im Lobe der Fleißigen, als in Bestrafung der Nachläßigen, sind keine übertriebene Anfoderungen, weil sie in den Character eines ieden Lehrers gehören.

§. 44.

Eben so ist es mit den Eigenschaften eines **Schülers**. Jeder Schüler, worinne es auch sey, muß Lust und Unverdrossenheit zum Lernen, muß Folgsamkeit, Achtung und Dankbarkeit gegen seinen Meister haben. Anlage zum Singen, d. i. eine angenehme Stimme, ein gutes Ohr, und eine gesunde Lunge, ist es, was man von einem Singschüler noch besonders fodern kann.

§. 45.

Die Erlernung eines andern Instruments, besonders des Claviers, neben dem Singen, ist nicht nur nützlich, sondern sogar nöthig. Ein Sänger kann sich damit, wenn er sich allein übt, im Falle der Noth, zurecht weisen; er lernt die Grundsätze der Musik immer besser einsehen; und wenn er, vermittelst des Clavierunterrichts, zu einer vollständigern Kenntniß der Harmonie gelangt, so wird ihm dieß in der Folge beym Gesange die wichtigsten Dienste leisten. Nur ist darauf zu sehen, daß das Instrument immer rein gestimmt sey, damit der Sänger sich nicht das Gehör verderbe, und zu einer unreinen Intonation im Gesange gewöhne.

Anweiſung zum Singen.

Erſte Lection.

Unterſchied der Stimmen §. 1. Erklärung des Worts Noten §. 2. 3. Linienſyſtem §. 4. 5. Geſtalt der Noten §. 6. Buchſtaben zu Benennung der Noten §. 7. Schlüßel §. 8. Benennung der Noten §. 9. Erſtes Tetrachord §. 10. Unterſchied des ganzen und halben Tons §. 11. Trillo §. 12.

§. 1.

Der Unterſchied der Menſchen, in Anſehung des Geſchlechts, des Alters und der Leibesbeſchaffenheit, bringt eine große Verſchiedenheit der Stimmen, in Anſehung der Höhe und Tiefe, hervor. Frauenzimmer und Knaben haben eine höhere und feinere Stimme, als erwachſene Mannsperſonen. Auch iſt ſo wohl bey dieſen als bey jenen der Umfang der Stimme nicht einerley: einigen fehlen etliche Töne in der Höhe, und ſie haben dafür etliche Töne in der Tiefe mehr; daß alſo daraus viererley Gattungen von Stimmen entſtehen, von denen man die tiefſte, bey erwachſenen Mannsperſonen, den **Baß**, (ital. Baſſo) die zunächſt darauf folgende, den **Tenor**, (Tenore) die tiefſte Knaben- oder Frauenzimmerſtimme, den **Alt**, (Contralto) die höhere aber den **Diſcant** oder **Sopran** (Canto, Soprano) nennt.

§. 2.

Alle Töne nun, welche durch dieſe verſchiedene Stimmen hervorgebracht werden, können vermittelſt gewiſſer Zeichen dem Auge und dem Verſtande vorgeſtellt und deutlich gemacht werden, ſo wie man die Worte, welche der Menſch redet, vermittelſt der Buchſtaben zuſammenſetzt und aufſchreibt. Dieſe Zeichen werden **Noten** *) genannt;

*) Dieſe Benennung wird im doppelten Verſtande gebraucht: im allgemeinen, wenn alle Zeichen, deren ſich die Muſik im Schreiben bedient, darunter begriffen werden; im beſondern, wenn man nur die eigentlichen Tonzeichen darunter verſteht. In dieſem letztern Verſtande wird es in dieſer ganzen Lection genommen.

Digitized by Google

nannt; und dieſe ſind für den Geſang das, was die Buchſtaben für die Sprache ſind.

§. 3.

Wenn man unter den **Noten** blos die eigentlichen Tonzeichen verſteht, ſo bleiben noch einige andere Zeichen übrig, welche entweder den muſikaliſchen Sinn und Ausdruck richtiger beſtimmen, dergleichen die **Puncte** und **Pauſen** ſind; oder den Noten zur Erläuterung dienen, welches die **Schlüßel** und **Linien** thun. Außer dieſen giebt es noch einige zufällige Zeichen, von denen zu ſeiner Zeit geredet werden ſoll.

§. 4.

Das nothwendigſte iſt die Bekanntſchaft mit den **Linien** und **Schlüßeln**, ohne welche man mit den Noten nichts anfangen kann. Die verſchiedene Stellung der Noten auf Linien und zwiſchen denſelben zeigt, wie ein Ton gegen den andern höher oder tiefer klingen müſſe, nachdem die Note ihren Standort nach oben oder nach unten hat. Der vorangeſetzte Schlüßel aber zeigt, wie die vorgeſchriebenen Töne richtig zu benennen ſind, und mit welcher Art von Stimme ſie hervorgebracht werden müſſen.

§. 5.

Das Steigen und Fallen der Töne durch Noten vorzuſtellen, ziehet man **fünf Linien** gleichlaufend über einander, und dieſe nennt man den **Notenplan** oder das **Linienſyſtem**. Auch der Name **Muſikleiter** iſt ſehr gewöhnlich, weil man eine Reihe von Noten, die von der Linie zum Zwiſchenraume (Spatium) und von dieſem wieder zur Linie fortgehet, eine **ſtufenweiſe** Fortſchreitung nennt. Wenn die Stimme den Umfang der Töne, die auf und zwiſchen dieſen fünf Linien Raum haben, in der Höhe oder in der Tiefe überſchreitet ſo werden noch mehr Linien oben oder unten ſo lange beygefügt, als die Stimme in dieſer Höhe oder Tiefe verweilt.

§. 6.

Digitized by Google

§. 6.

An den Noten iſt zuvörderſt der **Kopf** merkwürdig, welcher entweder hol oder gefüllt iſt. Die Benennung der **ſchwarzen** und **weißen** Noten, die in muſikaliſchen Büchern vorkömmt, iſt daher entſtanden. Durch dieſen Kopf allein, nachdem er auf dem Notenplane hoch oder tief ſteht, erfährt man, ob der Ton höher oder tiefer klingen müſſe. Die ſchwarzen Noten erſcheinen allezeit mit einem Striche, die weißen bisweilen ohne denſelben. Dieſer Strich trägt zur Beſtimmung des Tons in Anſehung der Höhe und Tiefe nichts bey; wie es denn auch in dieſer Beziehung gleichgültig iſt, ob der Strich an der Note auf- oder abwärts gekehrt iſt. Bey den Notenſchreibern iſt es Obſervanz, daß ſie den Strich aufwärts kehren, wenn der Kopf der Note unter der dritten Linie ſteht, und abwärts, wenn derſelbe ſeinen Platz über der dritten Linie hat, wo nicht etwann die Verbindung mit andern Noten in eine Figur ein anderes erfodert.

§. 7.

Die Noten zu **benennen**, hat man aus dem Alphabete die erſten **acht** Buchſtaben *) gewählt: a b c d e f g h. Eigentlich ſind in

*) Wer von den Guidoniſchen Sylben, ut, re, mi, fa, ſol, la, und deren Anwendung im Geſange, Nachricht verlangt, kann ſie in allen vor funfzig Jahren geſchriebenen Singanweiſungen, auch beym Toſi S. s. u. f. vom Herrn Agricola ſehr gut erklärt, finden. Da ſechs Sylben ſieben Töne zu benennen zu wenig ſind, ſo wird ein ieder leicht einſehen, daß man eine Sylbe bisweilen zweymal habe brauchen müſſen; ja nicht nur eine, ſondern mehrere, wie denn die beyden halben Töne in der Tonleiter allemal mi fa heißen mußten, um den Sänger zu erinnern, daß er keinen ganzen, ſondern einen halben Ton zu ſingen habe. Aber mußte der Sänger den halben Ton nicht immer voraus ſehen, ehe es ihm einfallen konnte, daß er mi fa hieße? und wenn er ihn ſahe, ſo war es ja wohl einerley, ob er ſo oder anders hieß. Gleichwohl thaten ſich die Alten auf dieſe herrliche Erfindung viel zu Gute; ja ſogar einige Neuere haben

in einer diatoniſchen *) Tonleiter nur ſieben Töne, und folglich nur ſieben Buchſtaben zu deren Benennung nöthig: Man kann daher unterdeß b und h für einerley halten, bis man den Unterſchied beyder Benennungen in der Folge verſtehen lernt. Gewiß iſt es, daß ſie in einer und derſelben diatoniſchen Tonleiter nie zuſammen kommen. Wir werden demnach, wenn wir in der zweyten Lection die erſte Tonleiter vor uns haben, das a von ſeiner Stelle verſetzt, das b ausgelaſſen, und die Buchſtaben in folgender Ordnung finden: c d e f g a h. Und da der Umfang aller muſikaliſchen Töne ſich wenigſtens auf viermal ſieben Töne erſtreckt, wie man auf allen Clavierinſtrumenten ſehen kann, ſo wiederholt man auch dieſe ſieben Buchſtaben ſo vielmal; dergeſtalt, daß von c der achte Ton wieder c, von d der achte Ton wieder d, von e der achte Ton wieder e genennt wird u. ſ. w.

§. 8.

Man würde aber dieſe Buchſtaben nicht gehörig unter die Noten zu bringen wiſſen, wenn man nicht einen gewiſſen feſten Punct hätte, von welchem man ausgehen kann. Dieſen Punct nun beſtimmen die ſogenannten **Schlüßel**. Man hat deren dreyerley: den C- den F- und den G-Schlüßel. Des erſtern bedienen ſich die Tenor- Alt- und Diſcantſtimme; des zweyten allein der Baß; der dritte iſt

haben ſich dieſe Pedanterey nicht wollen nehmen laſſen. Die Verwechſelung einer Sylbe mit der andern nennte man Mutation. Wenn die Alten in der Tonleiter nur ſechs Töne aufſtiegen, ſo giengen ihre Sylben grade auf; ſie ſangen alſo:

c d e f g a
ut re mi fa ſol la

Sollte aber die Tonleiter ganz werden, ſo mutirten ſie auf a, um auf h c mi fa zu bringen. Z. E. c d e f g a h c.
ut re mi fa ſol re mi fa.

Zur Geſchichte dieſer ſogenannten Solmiſation kann man Adlungs muſikaliſche Gelahrtheit von S. 171-185. nachleſen, allwo man auch den Streit zwiſchen Mattheſon und Buttſtedt, dem Erztſolmiſator, erzählt findet.

*) Diß Wort ſoll in der zweyten Lection erklärt werden.

iſt eigentlich nur bey Inſtrumenten, als der Violin, Flöte, Oboe u. ſ. w. gebräuchlich, weswegen er auch der Violinſchlüßel genennt wird; doch pflegt man in England und Frankreich viel für die Diſcantſtimme mit dieſem Schlüßel zu ſchreiben, ſo daß eine Bekanntſchaft mit demſelben dem Sänger ebenfalls nöthig iſt. Dieſe Schlüßel nun werden zu Anfange iedes muſikaliſchen Stücks auf eine der fünf Linien der erſten Notenzeile geſetzt, auch wohl auf allen folgenden wiederholt, und weiſen an, wie man die Noten im Auf- und Abſteigen zu benennen habe *), indem ſie für die Linie, auf welcher ſie ſtehen, die Benennung von c, f oder g feſt ſetzen. Die Geſtalt dieſer Schlüßel, und ihre verſchiedene Stelle, iſt folgende:

Der

*) Insgemein wird das Erlernen der Noten den Schülern bloß als eine Gedächtnißſache aufgegeben, und dieſe, beſonders wenn ihr Gedächtniß ſchlecht iſt, plagen ſich oft eine lange Zeit damit, ehe ſie recht feſt darinne werden. Gleichwohl muß es iedem Anfänger ganz leicht ſeyn, die Noten beym erſten Anblicke ſelbſt zu benennen, wenn man ihm nur den Grund dazu an die Hand giebt. Um gewiſſe ſchlechte Lehrarten zu verdrängen, laſſe ich mich eben umſtändlich auf Dinge ein, die ich ſonſt lieber übergangen hätte. Mein Rath iſt alſo der: Man laſſe den Schüler vorläufig die Reihe der ſieben Buchſtaben vor- und rückwärts ſich ins Gedächtniß bringen; und da mit den ſieben Buchſtaben immer wieder von forn angefangen wird, wenn die Reihe der Töne über ſieben hinaus geht, ſo ſetze man den erſten Buchſtaben, zur Erinnerung dieſes Umſtandes, für den achten Ton hinzu, wie folget:

Vorwärts, im aufſteigen der Töne: c d e f g a h c.

Rückwärts, im abſteigen der Töne: c h a g f e d c.

Und nun laſſe man den Schüler nach Anweiſung des C-Schlüßels die Buchſtaben ſelbſt unter die in Reihen geſtellten Noten bringen. Im F-Schlüßel wird die Reihe der Buchſtaben folgende ſeyn:

Vorwärts, oder aufſteigend: f g a h c d e f.

Rückwärts, oder abſteigend: f e d c h a g f.

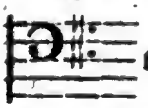
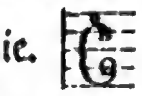
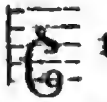
Der G-Schlüßel endlich ordnet die Buchſtaben folgender Geſtalt:

Vorwärts, oder aufſteigend: g a h c d e f g.

Abwärts, oder abſteigend: g f e d c h a g.

Digitized by Google

Der C-Schlüßel, für den Diſcant, auf der unterſten Linie für den Alt, auf der dritten Linie für den Tenor, auf der vierten Linie: *)

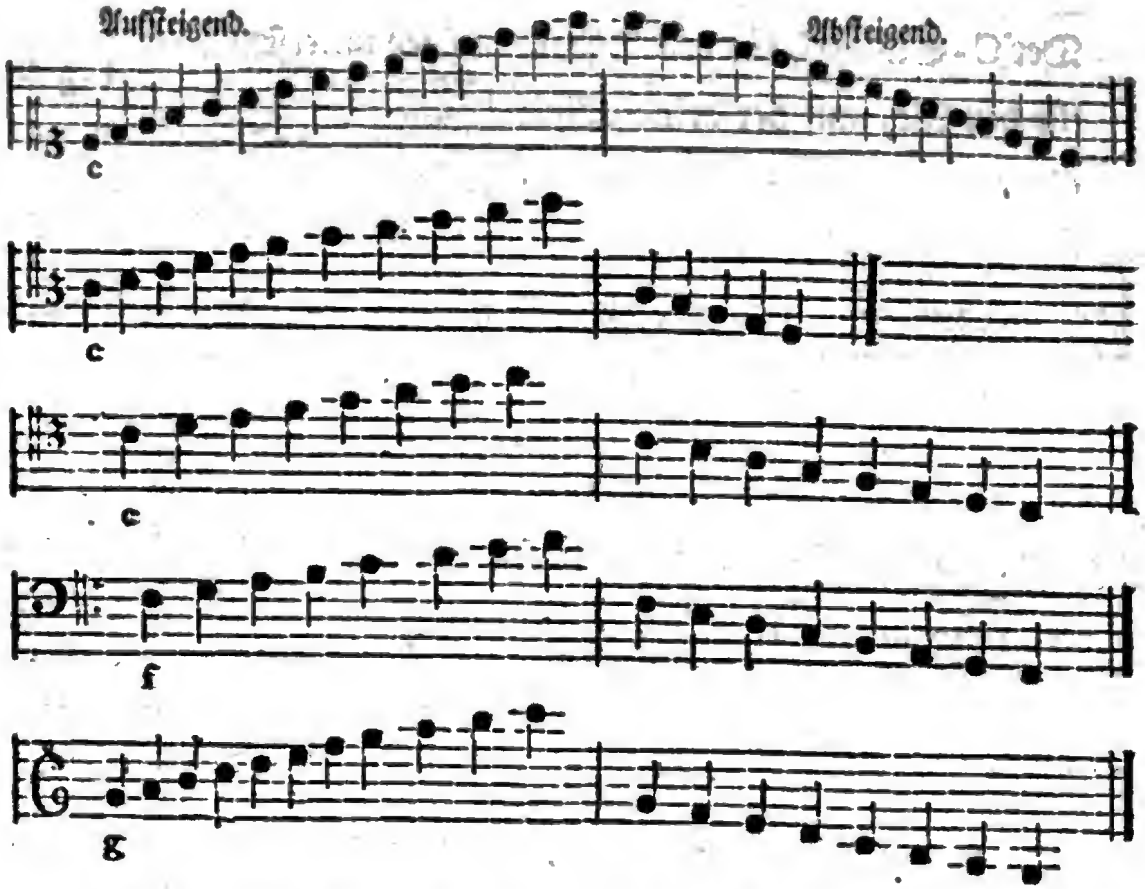
Der Baß- oder F-Schlüßel ſteht ebenfalls auf der vierten Linie,  oder und giebt derſelben, oder der darauf ſtehenden Note, den Namen F, ſo wie die drey obigen den Linien, auf welchen ſie ſtehen, den Namen C geben. Mit dem Violin oder G-Schlüßel hat es gleiche Bewandniß: er ſteht insgemein auf der zweyten Linie.  Die Franzoſen ſetzen ihn auch auf die erſte Linie,  und er bekömmt daher den Namen des franzöſiſchen Schlüßels; die Noten erhalten dadurch mit den Baßnoten einerley Namen.

§. 9.

Um ſich in Benennung der Noten unter verſchiedenen Schlüſſeln, nach der in voriger Anmerkung gegebenen Anweiſung zu üben, nehme man folgende Notenreihen vor, gebe auf die Geſtalt und den Standort des Schlüßels Achtung, um nur erſt eines c, f oder g habhaft zu werden: ſodann fahre man mit der vorhin beſchriebenen Ordnung der Buchſtaben fort, und erinnere ſich, daß mit der achten Note die Reihe derſelben von forn angehet:

*) Die Alten ſetzten auch den Tenorſchlüßel auf die fünfte und den Diſcantſchlüßel auf die zweyte Linie, und nannten ſodann jenes den tiefen Tenor- und dieſes den tiefen Diſcantſchlüßel. Auch der Baßſchlüßel ward bisweilen auf die dritte und fünfte Linie geſetzt. Heut zu Tage ſind dieſe Schlüßel nicht mehr im Gebrauche; doch mag ein Chorſänger ſich immer gelegentlich mit ihnen auch bekannt machen, weil ſie ihm in Motetten und andern alten Kirchenmuſiken noch oft zu Geſichte kommen können.

Digitized by Google



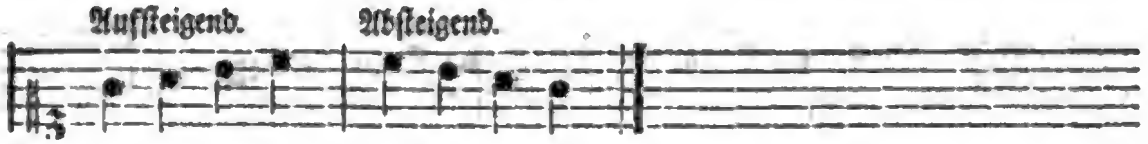
Die vier erſten Tonreihen ſind nach dem heut zu Tage nöthigen Umfange der Singſtimmen eingerichtet. Die fünfte richtet ſich im Abſteigen nach der Violin; im Aufſteigen wollen wir itzt den Violiniſten nicht nachklettern, die mit ihren Fingern ſich bis über das Griffbret hinaus verlieren, und noch um eine ganze Octave höher fliegen, als die vorgelegte Tonleiter enthält. Zum fernern Vortrage unſerer Lehren wollen wir uns nur des Diſcantſchlüßels, und der Diſcantnoten bedienen.

§. 10.

Wenn ſich nun der Singſchüler in die Benennung der Töne einigermaßen zu finden weiß, ſo muß man den Verſuch mit der Stimme machen. Wenn Anlage zum Singen, d. i. Stimme und Gehör

da

da ſind, ſo muß es ihm nicht ſchwer werden, folgende vier aufſteigende Töne rein und deutlich anzugeben:



Vier auf dieſe Weiſe auf- oder abſteigende Töne benennen wir mit einem von den griechiſchen Tonlehrern entlehnten Namen: **Tetrachord.** Im Deutſchen kann man es eine *) **viertönige Leiter** nennen.

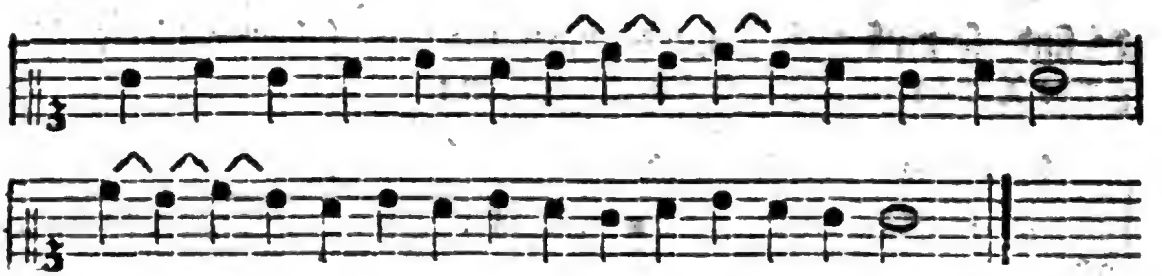
§. II.

Die Entfernung von einem Tone zum andern iſt unter dieſen vier Tönen nicht gleich groß: die vom dritten zum vierten, von h zu c, iſt, wenn die Intonation rein geweſen, um die Hälfte kleiner, als die von g zu a, oder von a zu h. Wenn nun g zu a, oder a zu h einen **ganzen** Ton enthält, ſo enthält h zu c einen **halben.** Dieſen Unterſchied des ganzen und halben Tons dem Gehöre fühlbar zu machen, iſt ein Hauptumſtand bey Erlernung des Geſanges **). Und da ieder ganze Ton in zwey halbe getheilt werden kann, ſo kann es nicht ſchaden, wenn man immer im voraus verſucht, ob man den halben Ton zwiſchen g und a, zwiſchen a und h mit der Stimme anzugeben vermag, wenn man ihn auch noch nicht zu benennen weiß; denn davon iſt es itzt noch nicht Zeit zu reden. Ein Exempel zur Uebung des ganzen und halben Tons auf- und abſteigend, in dem Umfange des vorgeſchriebenen Tetrachords, wird hier nicht überflüßig ſeyn.

*) Analogiſch richtiger würde man es durch Vierſaiter überſetzen, weil man Monochord durch Einſaiter überſetzt. Aber zu was dieſe Ueberſetzungen?

**) Die halben Töne in den Exempeln genauer zu bemerken, will ich ſie anfänglich immer mit ⌒ bezeichnen.

Digitized by Google

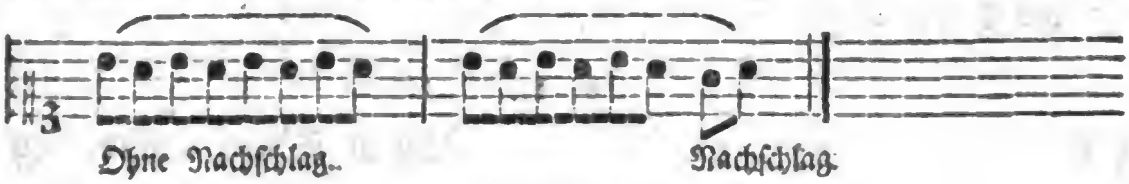


In dieſer und noch einigen folgenden Lectionen muß der Schüler die Noten immer mit den Buchſtaben benennen, um ſich in der Kenntniß derſelben recht feſt zu ſetzen. Zu ſeiner Zeit wollen wir die Buchſtaben mit Sylben, und endlich die Sylben mit Worten verwechſeln. In Anſehung der Tactabtheilung, und der darauf ſich beziehenden Geltung der Noten, braucht vorietzt der Schüler nichts weiter zu wiſſen, als daß die Noten in obigem Exempel alle von gleichem Werthe ſind, folglich eine ſo lang ausgehalten wird, als die andere.

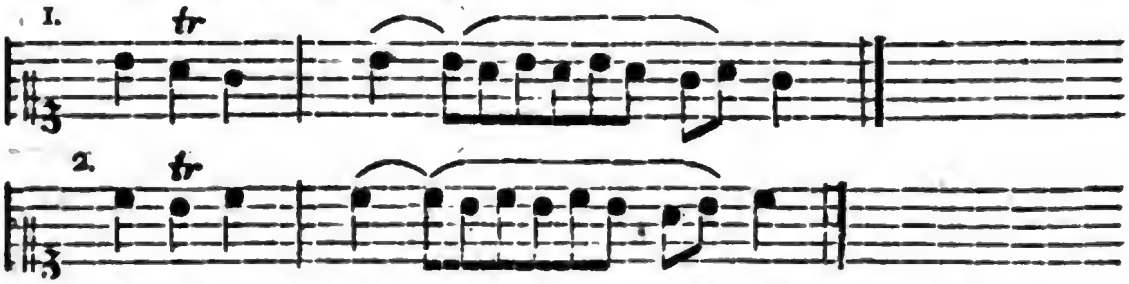
§. 12.

Eine der nothwendigſten Zierrathen des Geſanges, und welche zugleich die meiſte Uebung erfodert, iſt das **Trillo**. Ich halte es daher für nöthig, ſogleich in der erſten Lection Anſtalt zu Gewinnung deſſelben zu machen, und es dem Schüler zur täglichen Uebung zu empfehlen. Es beſtehet aus einer oftmaligen und geſchwinden Abwechſelung zweener Töne, die einen ganzen oder halben Ton gegen einander ausmachen, und wird am meiſten bey Schlußfällen auf der vorletzten Note angebracht. Der unterſte dieſer beyden Töne iſt der Hauptton, welcher das Trillo trägt, der darüber liegende ganze oder halbe Ton hat indeß das Recht anzufangen. Am Ende, ehe das Trillo in die Schlußnote läuft, wird noch ein ſogenannter **Nachſchlag** angehängt, welcher mit dem unterwärts liegenden ganzen oder halben Tone gemacht wird. Man pflegt es über den Noten mit dem Zeichen *tr* anzudeuten, und mein Vorſatz iſt, es in ieder Lection, der Uebung wegen, über einige Noten zu ſetzen. So viel ſey für itzt genug; das übrige ſoll zu ſeiner Zeit, wenn von den Manieren

nieren wird geredet werden, folgen. Der Schüler kann es auf iedem Tone ohne Unterſchied etwas lang anhaltend, doch ſo deutlich, rein, und gleichſchlagend als möglich, mit oder ohne Nachſchlag, üben: ich will ihm von beyden ein Beyſpiel in Noten vorſtellen. A ſey die Hauptnote, h iſt alsdann die Hülfsnote, dieſe fängt an, und wechſelt mit a folgender Geſtalt ab:



Der beſte Rath iſt, daß man es bald mit ſtarcker, bald mit ſchwacher Stimme verſucht, langſam anfängt, und immer etwas geſchwinder damit wird, bis ſich die Kehle dazu einrichtet, es ſogleich ſo geſchwind, als nöthig iſt, heraus zu bringen. Man übe es hernach auch, ſo wie es in Verbindung mit andern Tönen z. E. bey Schlüſſen vorkömmt; es wird, wie geſagt, auf der vorletzten Note angebracht, und mit dem Nachſchlage begleitet.



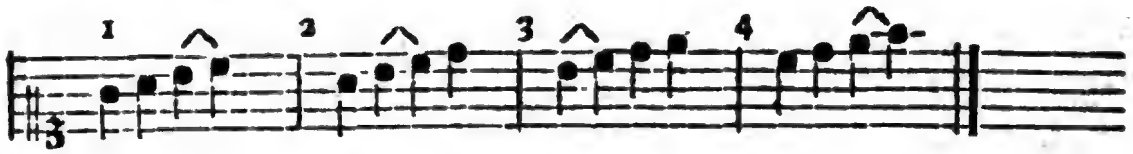
Daß es im zweyten Exempel mit dem halben Tone gemacht werde, wird der Schüler aus dem vorher geſagten ſchon wiſſen; auch binde er ſich nicht an die hier vorgeſchriebene Anzahl der Abwechslungen beyder Töne. Im Anfange kann er der Uebung wegen nicht zu lange damit fortfahren, und wenn er es in ſeiner Gewalt hat, iſt ein verlängertes, gleichſchlagendes, reines Trillo eine große Schönheit, wenn das Zeitmaaß dazu Erlaubniß giebt.

Zweyte Lection.

Zweytes Tetrachord §. 1. Mit dem ersten verbunden giebt eine Tonleiter §. 2. 3. Einige ihr zukommende Bewörter erklärt §. 4. Ist entweder hart oder weich §. 5. Vorläufige Erklärung der Intervalle §. 6. 7. Gestalt und Beschaffenheit der harten Tonleiter §. 8. 9. Verlängerung der Tonleiter §. 10. Benennung der Octaven nach der alten deutschen Tabulatur §. 11. Tonart, was darunter verstanden wird §. 12. 13. Etwas von langen und kurzen Noten, oder von Thesi und Arsi §. 14.

§. 1.

Um den in vier stufenweise fortschreitenden Tönen befindlichen halben Ton genau von den übrigen ganzen Tönen zu unterscheiden, nehme man von dem in voriger Lection vorgestellten Tetrachorde von unten einen Ton nach dem andern weg, und setze dafür oben einen zu. Die Stelle des halben Tons h-c wird dadurch verrückt, und man erfährt auf diese Weise, ob das Ohr und die Kehlen zum Unterschiede des ganzen und halben Tons gestimmt sind. Ich habe in den folgenden Exempeln über die beyden Noten des halben Tons abermals das Zeichen ^ gesetzt.



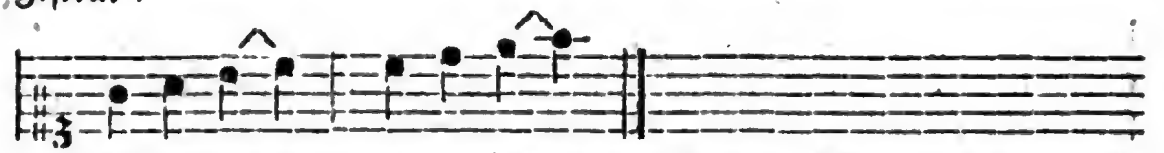
Hier sind vier Tetrachorde, von denen die drey ersten, in Betrachtung der Ordnung der Töne, einander nicht ähnlich sind. Das erste schreitet mit zween ganzen Tönen und einem halben, das zweyte mit einem ganzen einem halben und dann wieder einem ganzen, das dritte aber mit einem halben und zween ganzen Tönen fort. Blos das vierte ist dem ersten in der Ordnung der auf einander folgenden Töne ähnlich. Es ist von Natur leichter nach zween ganzen Tönen einen halben Ton, als wieder einen ganzen hören zu lassen; und der Sänger wird gewiß von e zu f einen halben Ton angeben, wenn er auch noch nicht weiß, daß dahin ein solcher gehört.

§. 2.

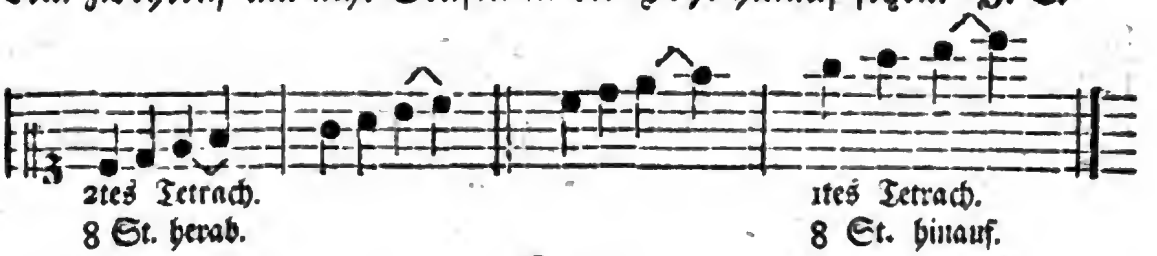
Digitized by Google

§. 2.

Nun einmal das erste und vierte Tetrachord neben einander gestellt:



In diesen beyden Tetrachorden hat man die Materialien zur ersten **natürlichen diatonischen Tonleiter.** Sie in ihrer wahren Gestalt vorzustellen, darf man nur das zweyte von diesen beyden Tetrachorden zuerst nehmen, und es um acht Stufen in die Tiefe herab, oder, wenn man lieber will, das erste Tetrachord, hinter dem zweyten, um acht Stufen in die Höhe hinauf setzen. Z. E.



§. 3.

Eine solche Reihe von acht stufenweise fortschreitenden Tönen nennt man eine **Tonleiter** (Scala), weil man sich dabey eine Aehnlichkeit mit dem Auf- und Absteigen auf einer gewöhnlichen Leiter denken kann. Diese Leiter von c bis c wird als die **erste,** als die **Haupt-** oder **Stammleiter** angesehen, weil die andern alle nach ihr gebildet werden.

§. 4.

Natürlich nennt man diese Leiter, weil ihre Töne durch keine Versetzungszeichen verändert oder versetzt werden, welches bey allen andern nach ihr gebildeten Tonleitern geschehen muß, weswegen sie auch **versetzte** Tonleitern genennt werden. **Diatonisch** heißt sie, wegen der Art ihrer Fortschreitung durch ganze und große *) halbe Töne

*) Der Unterschied zwischen großen und kleinen halben Tönen soll in der nächsten Lection erklärt werden.

Töne, zum Unterſchiede einer andern Art von Fortſchreitung, welche die chromatiſche *) genennt wird, und durch große und kleine halbe Töne geſchieht; ſo wie eine dritte, die enharmoniſche genannt, dem Geſichte auf dem Papiere noch Viertelstöne vorſtellt, welche aber, nach der heutigen Einrichtung der Muſik, zu keiner eigenen Tonleiter mehr brauchbar ſind.

§. 5.

Eine ſolche diatoniſche Tonleiter nun iſt entweder **hart** oder **weich**. Um mich darüber deutlicher zu erklären, muß ich einige Begriffe von den Intervallen, die in der Tonleiter enthalten ſind, voraus ſchicken.

§. 6.

Ein **Intervall** (vom lateiniſchen Intervallum) iſt die Entfernung, oder der Abſtand eines höhern Tons von einem tiefern. Es werden alſo zween Töne zu einem Intervall erfodert. Ein Ton allein, z. E. der Ton c oder f iſt zwar immer ein muſikaliſcher Ton; aber für ſich allein betrachtet iſt er kein Intervall, und weder ein ganzer noch ein halber Ton, weil er nur das eine Ende, womit man einen ganzen oder halben Ton zuſammen ſetzt, vorſtellt. Es iſt demnach unrichtig, wenn man ſagt: c iſt ein ganzer Ton, d iſt ein ganzer Ton; denn beyde zuſammen, c und d neben oder über einander, geben einen ganzen Ton, oder ſind um einen ganzen Ton von einander entfernt. Eben ſo iſt e kein halber Ton, und f kein halber Ton; aber e iſt von f um einen halben Ton entfernt.

§. 7.

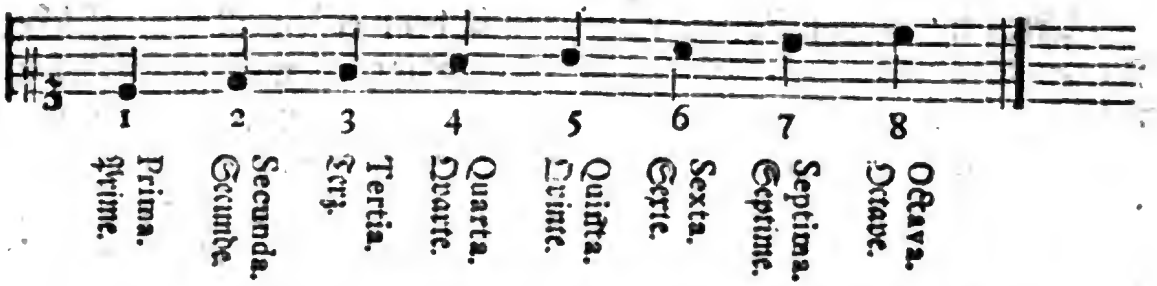
*) Wohl zu merken, daß die Art der Fortſchreitung allein beſtimmt, was diatoniſch, chromatiſch oder enharmoniſch iſt; und daß folglich nicht alles, was ein Verſetzungszeichen vor ſich hat, chromatiſch könne genennt werden, wie einige aus Mißverſtande thun, weil ſie die Verſetzungszeichen, eben ſo irrig, chromatiſche Zeichen nennen. Sechs vorgezeichnete ♯ oder ♭ machen den Geſang weder chromatiſch noch enharmoniſch, ſo lange die Töne in ganzen und großen halben Tönen fortſchreiten, und die Tonleiter von h iſt eben ſo diatoniſch, als die von c, ob ſie gleich ihren Tönen fünf Kreuze vorzeichnen muß. Die Geſtalt der chromatiſchen und enharmoniſchen Tonleiter wird in folgender Lection bekannt gemacht werden.

Digitized by Google

§. 7.

Die Namen der Intervalle sind aus der lateinischen Sprache genommen, und gründen sich auf die Zahl der Stufen, um welche die beyden zu einem Intervall erfoderlichen Töne von einander abstehen. Was **Stufen** sind, ist im Vorhergehenden schon gesagt worden, und die Tonleiter ist das vollständigste Bild davon: so viel Töne, so viel Stufen. Weil nun diese Stufen immer auf der nächsten oder zweyten Stelle im Notenplane neben einander stehen, so werden sie **Secunden** *) genannt. Alle ganze und große halbe Töne sind demnach Secunden. Die übrigen Intervalle, welche alle weiter von einander entfernt sind, als eine Secunde, werden überhaupt **Sprünge** genannt, weil in denselben 1, 2, 3, 4, und mehrere Stufen der Tonleiter übersprungen werden.

Ich will itzt die Intervalle nur kurz mit ihren Benennungen, so wie sie sich in der Tonleiter gegen den ersten oder Grundton finden, vorstellen. Man zählt allemal von der tiefern zur höhern Note, und die Zahl der Stufen von einem Tone bis zum andern, wenn man den tiefern mitgezählt 1 oder **Prime** nennt, bestimmt den Namen des Intervalls auf folgende Art:



Diese Intervalle bekommen auch verschiedene Beynamen, nach Verschiedenheit ihrer Größe. Von den Primen, Octaven, Qvarten und Qvinten sagt man **rein** oder **vollkommen**; die Secunden, Terzen, Sexten und Septimen sind entweder **groß** oder **klein. Vermindert** und **übermäßig** läßt sich von den meisten sagen. Was

*) Secunda scil. distantia.

es damit für Bewandniß habe, wird künftig deutlicher erklärt werden; vorietzt merke man nur, daß alle Intervalle der harten Tonleiter **vollkommen** oder **groß** sind.

§. 8.

So viel ist genug, um den Unterschied zwischen der harten und weichen Tonleiter einzusehen. Der wesentlichste Unterschied liegt in der **Terz**, welche in der harten Tonleiter zween ganze Töne in drey Stufen enthält, und daher die **große** genannt wird; da hingegen die Terz der weichen Tonleiter nur **einen** ganzen und einen großen halben Ton, aber ebenfalls in drey Stufen, beträgt, weswegen sie auch den Namen der **kleinen** führt. Von der weichen Tonleiter soll in folgender Lection ausführlicher gehandelt werden.

§. 9.

In ieder harten Tonleiter muß demnach der dritte mit dem vierten Tone, oder die Terz mit der Qvarte, ingleichen der siebende mit dem achten, oder die Septime mit der Octave, einen halben Ton ausmachen. Die übrigen alle sind, stufenweise gegen einander verglichen, ganze Töne.

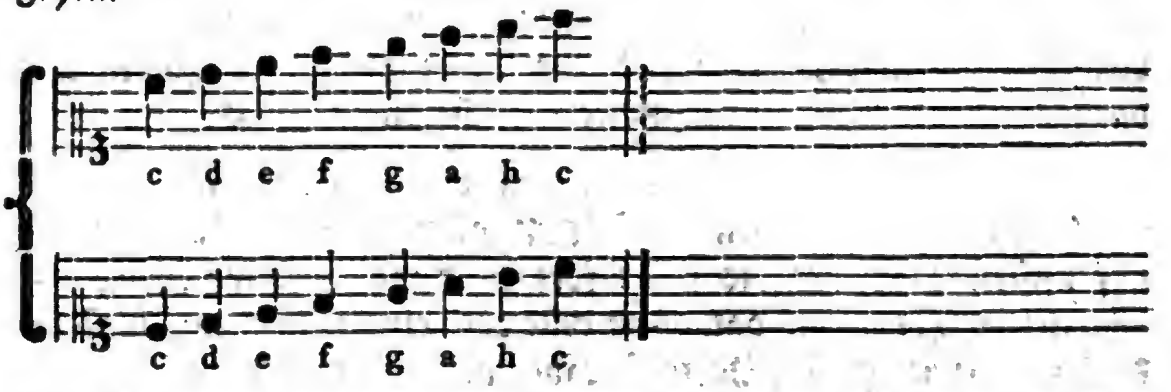
§. 10.

Mit dem achten Tone, welcher mit dem ersten allemal gleiche Benennung führt, wird die Tonleiter geendigt, ob man gleich diesen achten Ton auch als den ersten zur Fortsetzung oder Verlängerung der Leiter ansehen kann. Man kann nemlich, von diesem Tone an, die in der Leiter enthaltenen acht Töne in eben der aufsteigenden Ordnung, und mit eben den Benennungen, noch einmal hören lassen, und diese höhern acht Töne sind mit den tiefern so gleichlautend, daß sie das Ohr für einen Einklang *) annimmt. Man mache den Versuch mit folgendem Exempel. Das Ohr wird freylich den Unter-

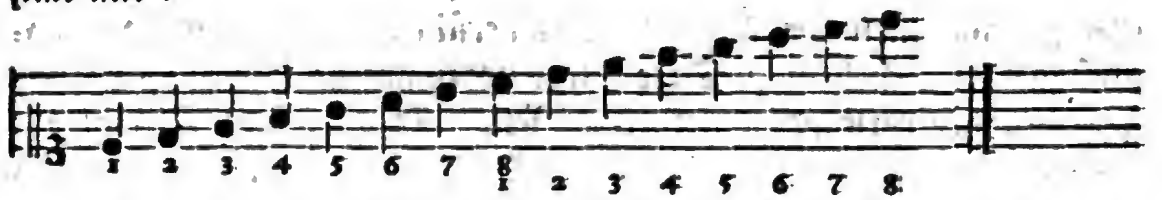
*) Einklang, (Unisonus) im strengsten Verstande, ist, wenn zwo oder mehr Stimmen mit einerley Tönen in einer und eben derselben Octave fortgehen: Z. E.

Im

terſchied zwiſchen hoch und tief empfinden; aber das Gleichlautende der Töne, wenn beyde Stimmen rein ſingen, wird ihm nicht entgehen.



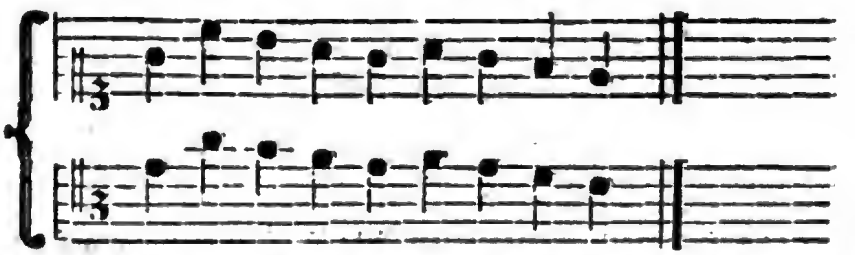
Die fortgeſetzte oder verlängerte Tonleiter ſieht folgender Geſtalt aus:



Der achte Ton iſt der letzte der erſten Hälfte, und zugleich der erſte der andern Hälfte dieſer verlängerten Tonleiter.

§. II.

Eine ſolche Reihe von acht Tönen wird ebenfalls mit dem Namen einer **Octave** belegt, in einem etwas andern Verſtande, als dieſe Benennung oben unter den Intervallen vorkam, und noch oft



Im weitläuftigern Verſtande wird auch das Fortſchreiten der Stimmen mit einerley Tönen in verſchiedenen Octaven ein Uniſonus oder Einklang genannt.

Digitized by Google

vorkommen wird *). Dem zu Folge enthält die obige Tonleiter zwo Octaven, von denen die erste die einmal gestrichene, oder **eingestrichene**, die andere aber die zweymal gestrichene, oder **zweygestrichene** Octave genannt wird. Eine Benennung, die aus der alten deutschen Tabulatur, oder Art, die Töne durch Buchstaben und darüber gesetzte Striche aufzuschreiben, herrührt. Z. E.

c d e f g a h c d e f g a h c.

Mit dem letzten c gieng die **dreygestrichene** Octave an, die auf unsern Clavieren bis ins f fortgesetzt wird. Eine Reihe von acht tiefern Tönen, als das obige erste oder eingestrichene c, hieß die **kleine** oder **ungestrichene** Octave, und eine noch unter der kleinen liegende Reihe ward die **große** Octave genannt, weil man sie mit großen Buchstaben, z. E. C, D, E u. s. f. schrieb. Daß also zu vier verschiedenen Octaven auch vier verschiedene Benennungen waren, welche noch heut zu Tage öfters vorkommen, und billig von einem Sänger verstanden werden müssen. Das c ward allemal als die erste Note einer darauf folgenden Octave angesehen, und auch so bezeichnet, ob man es gleich der vorhergehenden Octave, um ihre Benennung zu rechtfertigen, und sie vollzumachen, nothwendig mit beyfügen mußte.

§. 12.

Noch ein anderes Kunstwort ist hier zu erklären, das mit dem Worte Tonleiter von ähnlicher Bedeutung ist. Die Lateiner haben ein Wort Modus (scil. musicus), das wir im deutschen durch **Tonart** übersetzen. Kürzer wegzukommen, und um nicht zwo Sylben zu sprechen, wo man an einer genug zu haben glaubt, bedient man sich auch des Wortes **Ton** statt Tonart. Man fragt insgemein: Aus welchem Tone ist das Stück? eigentlich sollte man sagen:

*) Wenn von der Octave, als Intervall, die Rede ist, sieht man nur auf die beyden äussersten Enden derselben; hier aber werden alle Töne, die zwischen den beyden Enden liegen, mit verstanden.

Digitized by Google

ſagen: Aus welcher Tonart, oder aus welcher Tonleiter iſt das Stück? Dieſe Frage zu verſtehen, muß man wiſſen, daß ieder Ton ſeine eigene harte oder weiche diatoniſche Tonleiter haben könne, und daß iedem muſikaliſchen Stücke ein gewiſſer Ton, mit ſeiner harten oder weichen Leiter, zum Grunde gelegt werde, der darinne als herrſchend zu betrachten ſey. Die Tonarten ſind daher ebenfalls von zweyerley Gattung, hart oder weich. Anſtatt hart hat auch im Deutſchen das Wörtchen **dur**, und anſtatt weich das Wörtchen **moll** (vom lateiniſchen durus, mollis) das Bürgerrecht erhalten. Alle Tage hört man, wenn von Tonarten die Rede iſt, c dur, c moll, a dur, a moll, u. ſ. w. ſagen, welches man ſich nun zu erklären wiſſen wird.

§. 13.

Die Lehre von den Tonarten der Alten gehört mehr zur Geſchichte der Muſik, als ſie zur praktiſchen Erlernung derſelben heut zu Tage nothwendig iſt; daher ich mich auch hier darauf nicht weiter einlaſſen will. In der vierten Lection wird noch etwas davon vorkommen. Man kann außerdem faſt in allen muſikaliſchen Büchern Nachricht davon haben. Dafür will ich das am Ende vorgelegte Exempel, zur Uebung der harten Tonleiter, und nochmals zur Bemerkung des Unterſchieds zwiſchen ganzen und halben Tönen, empfehlen.

§. 14.

Als eine Vorbereitung zum tactmäßigen Singen, kann ich auch folgende Anmerkung nicht länger zurück halten: **Unter zwo neben einander ſtehenden, der Geſtalt und dem Werthe nach gleichen Noten, iſt, bey gleicher oder gerader Abtheilung des Tacts, der innerlichen Qvantität nach** *), **immer die eine lang, und die andere kurz.** Dieſer Umſtand hat ſeinen Grund in dem natürlichen Gefühle der Menſchen, und

*) Die äußerliche Qvantität verändert ſowohl die Geſtalt als den Werth der Noten; wir haben es alsdann mit ganzen und halben Tactnoten, mit Vierteln, Achteln u. ſ. f. zu thun; wovon in der fünften Lection ein mehreres.

Digitized by Google

und äußert sich sogar in der Sprache; indem man nicht zwo Sylben nach einander aussprechen kann, daß nicht die eine kürzer schiene, als die andere, die Prosodie mag auch dagegen einwenden, was sie will. Welche nun unter zwo gleichgeltenden Noten lang, und welche kurz sey, das muß die Tactabtheilung bestimmen. Auf dem Papiere geschieht dieß vermittelst eines Strichs, welcher durch alle fünf Linien gezogen wird, und daher den Namen eines Tactstrichs *) führt; bey der Ausführung eines Stücks aber geschieht es durch das Niederschlagen und Aufheben **) der Hand. Das letzte gilt für die kur-

*) Was zwischen zween solchen Strichen stehet, es mögen nun eine, zwey, drey oder zwanzig Noten seyn, wird ein Tact genennt.

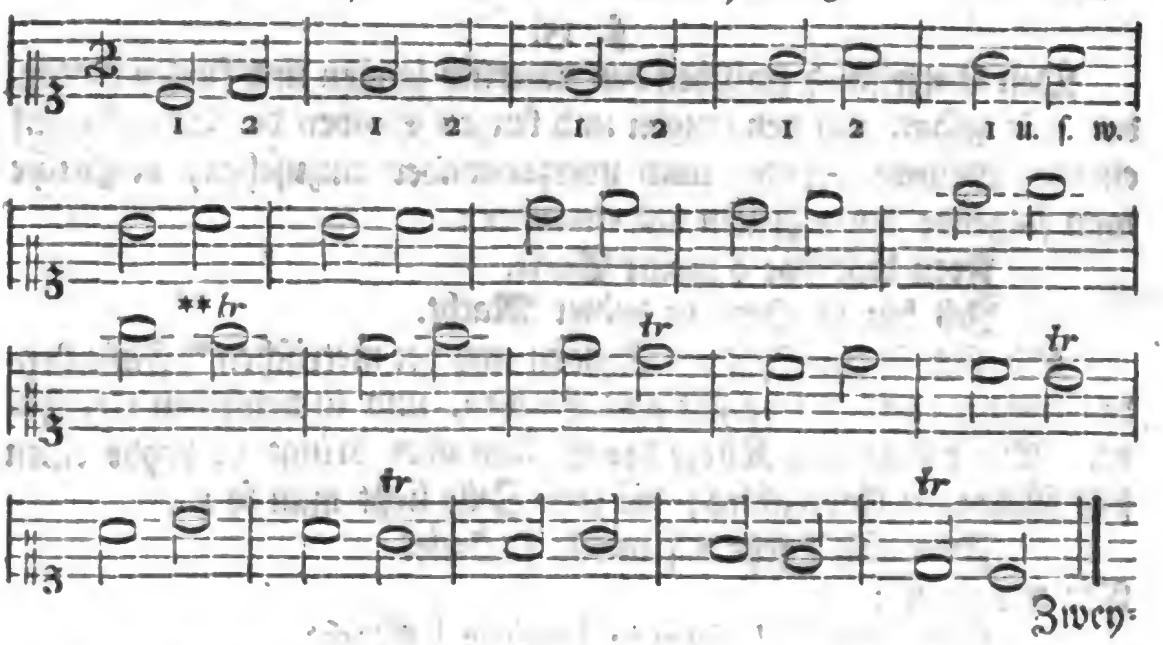
**) Ein paar Kunstwörter, die wir den Griechen abgeborgt haben, und welche in diesem Werke sich wohl bisweilen mit eindrängen möchten, so gern ich auch sonst alles deutsch sage, was sich deutsch sagen läßt, mag man sich im voraus bekannt machen. Das Niederschlagen der Hand heißt Thesis, und das Aufheben derselben, oder wie man insgemein sagt, der Aufschlag, Arsis. In einigen musikalischen Büchern findet man diese beyden Wörter, in der Anwendung auf die Tacttheile, anders verdeutscht, und das erste durch guter Tacttheil, das andere durch schlimmer Tacttheil, nach dem italiänischen nota buona, nota cativa, übersetzt. Wenn diese Uebersetzung schon durchgängig angenommen wäre, oder es ie werden sollte, so würde ich nichts dagegen haben; da ich aber daran zweifle, so erlaube man mir immer statt guter Tacttheil, langer Tacttheil, und statt schlimmer, kurzer Tacttheil zu sagen. Schlimm im Gegensatze von gut, ist so viel als böse; das ist nun wohl von dem armen Tacttheile zu lieblos gesprochen. Alle andere Bedeutungen, die man dem Worte schlimm etwan geben könnte, als: arg, gefährlich, tückisch, krumm, scheinen sich eben so wenig zur Sache zu schicken. Ueberhaupt gewinnen wir nicht viel dabey, wenn wir die aus fremden Sprachen entlehnten Wörter einer Kunst in die unsrige übersetzen. Ein ieder, der die Kunst versteht, lernt auch ihre Sprache verstehen; und dem, der von ienet nichts weiß, helfen auch diese reinern Ausdrücke seiner Muttersprache zu nichts; er muß sie doch auch eben so, wie jene entlehnten Wörter, erst verstehen lernen. Das beste scheint mir zu seyn, wenn man schon einigermaßen bekannte Uebersetzungen von fremden Kunstwörtern braucht, ohne die Absicht zu haben, diese dadurch verdrängen zu wollen; die meisten können ohnedem durch eine deutsche Endung der deutschen Sprache ähnlich gemacht werden.

Digitized by Google

kurze, das erste für die lange Note, wenn nicht mehr als zwo Noten in einem Tacte beysammen sind. Der Tactstrich, welcher zugleich den Niederschlag andeutet, steht allemal unmittelbar vor der langen Note.

Um sich bey Zeiten zum Gefühle des Tacts zu gewöhnen, will ich das Uebungsexempel in gleichgeltenden Noten, immer zwo und zwo Noten für einen Tact, auf doppelte Art abgetheilt, hersetzen. Diese Tacteintheilung deute ich im Anfange durch das Zeichen 2 an. Man wird wohl thun, wenn man, indem man es singt, nach der vorgeschriebenen Abtheilung den Tact mit der Hand *) dazu schlägt; auch wohl zur Veränderung, und um in der Sache noch fester zu werden, anstatt der Buchstaben, die Zahlen **eins, zwey** unter den Noten ausspricht: **eins** für die lange, und **zwey** für die kurze Note.

Erste Art der Tactabtheilung.

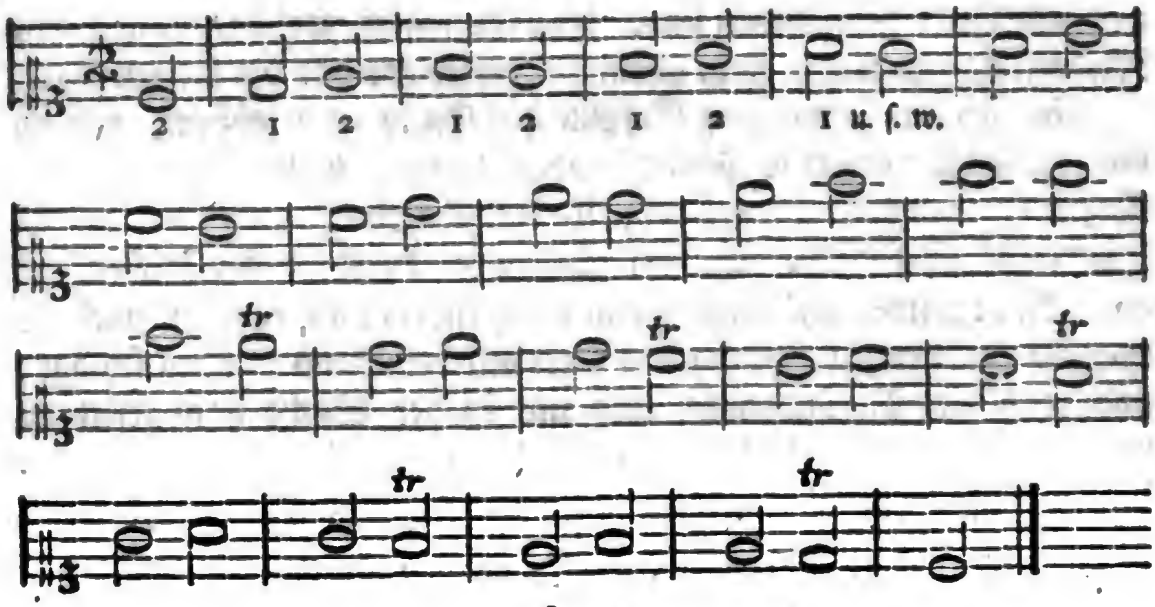


Zwey-

*) Ueber die beste Art den Tact zu schlagen sehe man §. 8. der 5ten, und §. 15. der 6ten Lection nach, um hier und in folgenden Lectionen sogleich die Anwendung davon zu machen.

**) Das über einigen Noten vorgeschriebene Trillo kann in diesem und allen folgenden Uebungsexempeln so lange ausgesetzt bleiben, als der Sänger noch seine ganze Aufmerk-

Zweyte Art.



§. 15.

Den Unterschied zwischen den innerlich langen und kurzen Noten, der, wie gesagt, mit den langen und kurzen Sylben der Sprache auf einerley Grunde beruht, noch überzeugender einzusehen, vergleiche man folgende beyde Zeilen mit einander:

Freu dich sehr o meine Seele.
Ich bin ja Herr in deiner Macht.

Sie sind in der Zahl der Sylben und der metrischen *) Füße beyde einander gleich; iede hat acht Sylben, und in denselben vier Füße. Die Länge und Kürze der Sylben aber bringt in beyde einen sehr fühlbaren Unterschied; die erste Zeile ließt man so:

Freu dich | sehr o | meine | Seele.

Die andere so:

Ich | bin ja | Herr in | deiner | Macht.

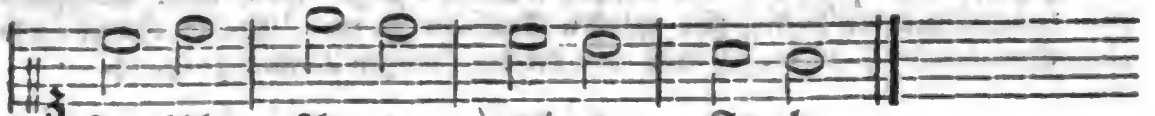
So

merksamkeit auf das Benennen und Treffen der Töne, ingleichen auf die Tactbewegung zu wenden hat. Wenn man aber damit in Richtigkeit ist, dann müssen, dem Trillo zu Gefallen, diese Exempel immer noch einigemal wiederholt werden.

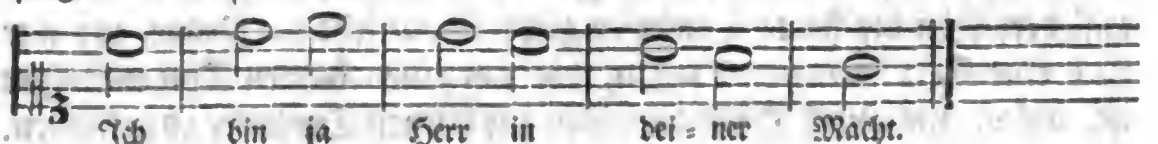
*) Diese metrischen Füsse sollen in der 14ten Lection ausführlicher erklärt werden.

Digitized by Google

So wie hier die Sylbenfüße auf verſchiedene Art abgetheilt ſind, ſo müſſen es auch die Noten ſeyn, nach welchen dieſe Zeilen geſungen werden ſollen. Man verſuche einmal beyde Zeilen nach einerley Melodie und einerley Tactabtheilung; man ſchlage aber den Tact mit der Hand dazu:



Man müßte kein Gefühl haben, wenn man nicht gewahr würde, daß die zweyte Zeile ſich zu dieſer Tactbewegung gar nicht ſchickt. Nun theile man aber eben dieſelbe Melodie, für die zweyte Zeile, folgender Geſtalt ab:



Sogleich wird man empfinden, daß hier die bloße Tactabtheilung die Melodie nach der Länge und Kürze der Sylben einrichtet, und den Noten einen gewiſſen innern Unterſchied der Qvantität giebt, den ſie äußerlich, als völlig gleichgeltende Noten, nicht haben, ſondern blos durch die Stelle bekommen, welche ſie als Tacttheile, entweder in Theſi oder in Arſi, einnehmen. Hierauf gründet ſich die ſehr wichtige Regel, die ein Singcomponiſt zu beobachten hat, daß **iede lange Sylbe auf einem langen, iede kurze aber auf einem kurzen Tacttheile ſtehen müſſe**; wovon ein Sänger immer auch etwas wiſſen kann. Die oben angegebene doppelte Art der Tactabtheilung findet ſich in den meiſten unſerer geiſtlichen Lieder oder Choräle. Wenn der Text ſich mit einer langen Sylbe anfängt, ſo fängt die Melodie mit dem Niederſchlage an; macht aber eine kurze Sylbe den Anfang, ſo muß auch in der Melodie eine Note vor dem Niederſchlage voraus gehen; oder die Melodie fängt, wie man zu ſagen pflegt, im Aufſchlage an.

Dritte Lection.

Wesentlichster Unterschied der harten und weichen Tonleiter §. 1. Theilung des ganzen Tons in zween halbe §. 2. Versetzungszeichen §. 3. Benennung der versetzten Töne §. 4. Chromatische Tonleiter §. 5. Enharmonische Tonleiter §. 6. Erstes Tetrachord der weichen Tonleiter §. 7. Zweytes Tetrachord §. 8. Vorzug der hier vorgeschlagenen weichen Tonleiter §. 9. Noch mehr Unterscheidungszeichen der harten und weichen Tonleiter §. 10. Weiche Haupt- und Stammleiter §. 11. 12. Etwas von der dreytheiligen Tactart §. 13. 14.

§. 1.

Es ist in voriger Lection gesagt worden, daß der wesentlichste Unterschied der harten und weichen Tonleiter in der Terz des Grundtons liege, als welche in der harten groß, in der weichen aber klein, d. i. um einen halben Ton tiefer seyn muß, als die große Terz. Wenn nun e zu c eine große Terz, und vermittelst derselben die harte Tonleiter giebt, so entsteht die Frage, wo wir zu c eine Terz hernehmen sollen, die um einen halben Ton niedriger ist, als e, um durch Hülfe derselben zur kleinen Tonleiter zu gelangen. Das d kann diese Terz nicht seyn, weil es gegen c nur einen ganzen Ton, oder eine große Secunde giebt. Wäre es nun möglich, zwischen d und e einen halben Ton zu finden, so hätte man die verlangte kleine Terz, welche, nach der Beschreibung des §. 8. in voriger Lection, einen ganzen und einen großen halben Ton in drey Stufen enthalten muß. Dieser Umstand ist nicht blos möglich, sondern er ist wirklich.

§. 2.

Jeder ganze Ton kann in zween halbe, einen großen und kleinen halben Ton, getheilt werden. Der große halbe Ton steht in dem Liniensysteme gegen das eine Ende des ganzen Tons auf einerley Stufe. Oder deutlicher: man erhöht das untere Ende des ganzen Tons, oder erniedrigt das obere Ende desselben, so bekömmt man einen dazwischen liegenden halben Ton. Auf dem Papiere macht man dieß vermittelst gewisser den Noten vorgesetzter Zeichen, die man Versetzungszeichen nennt, den Augen sichtbar.

§. 3.

Digitized by Google

§. 3.

Dieſer Zeichen, die man in zwo Claſſen, in **einfache** und **zweyfache** theilen kann, giebt es eigentlich **ſechs**. In der erſten Claſſe befinden ſich: 1) das Doppelkreuz x, 2) das lateiniſche oder runde B, b, 3) das ſogenannte viereckige B, ♮. Mit dem erſten erhöht man einen Ton, wenn man es vor die Note deſſelben ſetzt, um einen kleinen halben Ton; mit dem zweyten erniedrigt man einen Ton um eben ſoviel, und mit dem dritten ſtellt man den durch ein x erhöhten, oder durch ein b erniedrigten Ton wieder in ſeiner erſten Bedeutung her. Die Beſchaffenheit einiger Tonarten macht es nothwendig, daß bisweilen ein durch ein x erhöhter, oder durch ein b erniedrigter Ton noch um einen halben erhöht oder erniedrigt werden muß; und dann bedient man ſich zum Erhöhen zweyer Kreuze xx, oder, um kürzer wegzukommen, nur des *) einfachen Kreuzes x; zum Erniedrigen aber zweyer bb, oder eines etwas größern und ſtärkern b. Den zweymal erhöhten oder erniedrigten Ton auf die einmalige Erhöhung oder Erniedrigung zurück zu führen, hat man noch kein einfaches und beſonderes Zeichen erfunden: das ♮ allein iſt unbeſtimmt und zweydeutig; es mit dem Kreuze oder B zu verbinden, z. E. ♮x, ♮b iſt daher wohl immer das Beſte, auch der Abſicht am gemäßeſten. Dieſe Doppelzeichen nun machen die zweyte Claſſe aus.

§. 4.

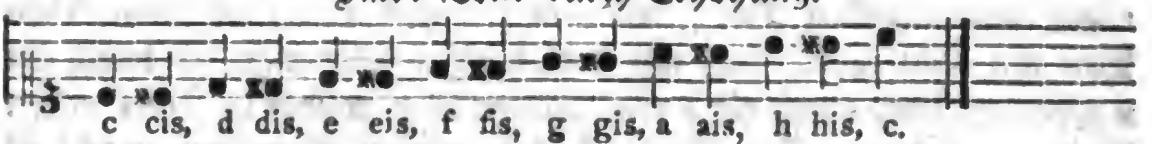
Die erhöhten oder erniedrigten Töne bekommen auch von der Hauptbenennung dieſer Töne in etwas unterſchiedene **Namen**. Man ſetzt nemlich dem Buchſtaben der Note, die durch ein x erhöht wird, die Sylbe is, und wenn ſie durch ein b erniedrigt wird, die

*) Es iſt ſonderbar, daß man zur einfachen Erhöhung ein Doppelkreuz, zur zweyfachen hingegen nur ein einfaches erwählt; aber der Gebrauch hat es ſo eingeführt, und in der muſikaliſchen Ortographie laſſen ſich gewiſſe Dinge nicht wohl ändern, wenn man nicht alle vorher geſchriebene, gedruckte und geſtochene Muſikalien unbrauchbar machen will.

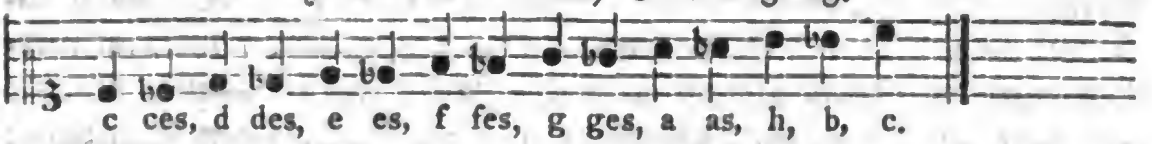
Digitized by Google

Sylbe es hinzu. Alſo macht man vermittelſt des x aus c cis, aus d dis; ingleichen, vermittelſt des b, aus c ces, aus d des, u. ſ. f. Durch das ♮, welches das x und b wieder aufhebt, bekömmt die Note ihre urſprüngliche Benennung wieder. Folgende Muſter werden die Sache deutlich machen:

A Halbe Töne durch Erhöhung.



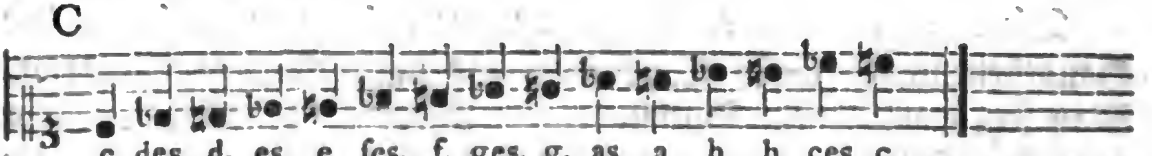
B Halbe Töne durch Erniedrigung.



In Anſehung der Benennung iſt hier zu merken, daß man von a nicht aes, ſondern as, von h nicht hes ſondern b ſagt; das erſte der Beqvemlichkeit wegen, das andere vermöge eines alten Rechts, welches das b zu einer Stelle unter den muſikaliſchen Tönen hat, und worüber man **Mattheſons** Criticam muſicam. P. VI. S. 103. nachſehen kann.

In der ſtufenweiſen Fortſchreitung geht der erniedrigte Ton vor dem Haupttone vorher.

C



§. 5.

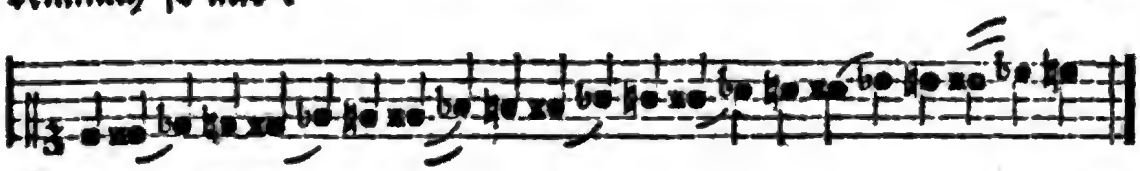
Man erinnere ſich, was oben §. 2. vom Unterſchiede des großen und kleinen halben Tons, ſo wie er auf dem Papiere ſichtbar iſt, geſagt worden, und ſuche ſich in dieſen Exempeln durch das Auge davon zu belehren. Dem zu Folge ſind von c zu cis, von d zu dis, von e zu eis, u. ſ. f. ingleichen von ces zu c, von des zu d, von es zu e, lauter

Digitized by Google

ter kleine halbe Töne; und dieß sind die wahren chromatischen Töne, welche mit den Tönen der diatonischen Tonleiter vermischt, eine diatonisch-chromatische Tonleiter geben, dergleichen bey A und C zu sehen ist. Große halbe Töne finden sich in der ersten dieser Leitern von cis zu d, von dis zu e, u. s. f. in der zweyten von c zu des, von d zu es u. s. f. Die kleinen halben Töne, die sich zwischen e und f, h und c befinden, welche selbst nur halbe Töne sind, zeigen zwar einen Unterschied auf dem Papiere, wo sie aus harmonischen Gründen auch nothwendig unterschieden werden müssen; in der Ausübung aber wird eis mit f, his mit c, fes mit e, und ces mit h für einerley, oder als gleichlautend angenommen, und auch so ausgeübt. *)

§. 6.

Wenn man die doppelte Veränderung, die mit den Tönen der diatonischen Tonleiter vorgenommen werden kann, zwischen denselben in eine Reihe ordnet, so erhält man die so genannte diatonisch-chromatisch-enharmonische, oder, mit einem Worte, die enharmonische Tonleiter. Wiewohl, da in der chromatischen sich zwischen eis und f, his und c, fes und e, ces und h, enharmonische Töne finden, man diese schon enharmonisch nennen könnte; doch a potiori fit denominatio. Die wahre enharmonische Tonleiter sieht demnach so aus?



Die

*) Wollten die Lehrer des Gesanges ihre Schüler auch, der fortschreitenden halben Töne wegen, die chromatische Tonleiter durchsingen lassen, so würden sie nicht übel thun. Man kann überhaupt in Dingen, die von so großem Umfange sind, als die Kunst des Singens, die Arten der Uebung nicht zu sehr vervielfältigen. In Ansehung der unter doppelter Gestalt vorkommenden halben Töne, kann man den einen, z. E. in der mit ♯ bezeichneten Tonleiter eis und his, in der mit ♭ bezeichneten aber fes und ces auslassen.

Digitized by Google

Die mit einfachen Bogen bezeichneten Töne sind die sogenannten enharmonischen oder **Viertelstöne**, welche in der Ausübung als gleich oder gleichlautend angenommen werden. Die mit doppelten Bogen bezeichneten hingegen sind nur als verschiedene Schreibarten von e und f, h und c, nicht aber als verschiedene Töne zu betrachten. Anfänger können itzt den Gebrauch davon noch nicht einsehen; ich hätte sie daher hier eben so gern damit verschont, als ich sie voritzt mit der Anwendung der zweyfachen Versetzungszeichen verschone, wenn ich nicht befürchtet hätte, daß ich die Materien allzusehr zerstreuen möchte. So viel will ich ihnen zu ihrer Beruhigung sagen, daß sie nie eine chromatische oder enharmonische Tonleiter einem Stücke zum Grunde gelegt finden werden; nur auf einzelne Stellen werden sie bisweilen stoßen, die in eine solche chromatische oder enharmonische Tonleiter gehören. Uebrigens bringt diese doppelte Versetzungsart der Töne eine neue Eintheilung derselben hervor. Die sieben Töne der ersten harten Tonleiter nennt man **unabhängige**, oder **Haupttöne**; die übrigen aber **abhängige** oder **Nebentöne**, deren vierzehn sind: Sieben, die durch x, und sieben, die durch b hervorgebracht werden; daß wir also ein und zwanzig, wenigstens auf dem Papiere, von einander unterschiedene Töne haben.

§. 7.

Nun wird man im Stande seyn, dem c eine **kleine Terz** zu verschaffen, und vermittelst derselben die **weiche Leiter** dieses Tons zusammen zu setzen. Die kleine Terz soll anderthalbe Töne enthalten; da fragt sich nun: Sollen wir d um einen halben Ton erhöhen, oder e um einen halben Ton erniedrigen? Allerdings muß das letzte geschehen, weil eine Terz ein Intervall in drey Stufen seyn soll. Diese Erniedrigung anzudeuten, setzt man dem e ein b vor; der Ton selbst wird alsdann nicht mehr mit e, sondern mit es ausgesprochen, wie aus obigem bekannt ist.

es

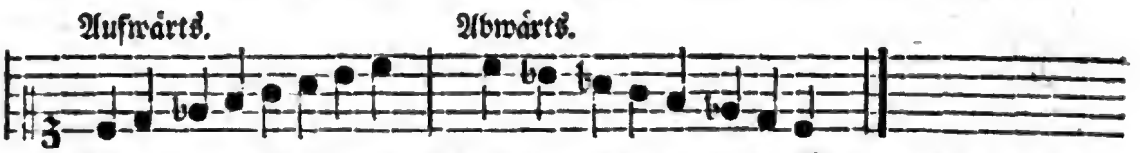
Die

Die Stelle des halben Tons, die in der harten Tonleiter zwischen der dritten und vierten Stufe war, trift nun zwischen die zweyte und dritte; von es zu f hingegen, oder von der dritten zur vierten Stufe, erhalten wir einen ganzen Ton. Dieß ist der wesentlichste Unterschied im ersten Tetrachorde der harten und weichen Tonleiter, den ein Sänger leicht fassen und behalten wird.

§. 8.

Das zweyte Tetrachord ist einigen Schwierigkeiten unterworfen. Nach der gemeinen Lehrart darf man dasselbe nur so, wie es in der harten Tonleiter ist, dem obigen beyfügen, so ist die **auffsteigende** weiche Tonleiter fertig: z. E.

Absteigend aber muß man den sechsten und siebenden Ton durch Vorsetzung eines b um einen halben Ton erniedrigen. In allen musikalischen Lehrbüchern findet man daher die Regel: „Die welche Ton„leiter steigt durch die große Sexte und große Septime **aufwärts**, „durch die kleine Sext und kleine Septime aber **abwärts**; z. E.

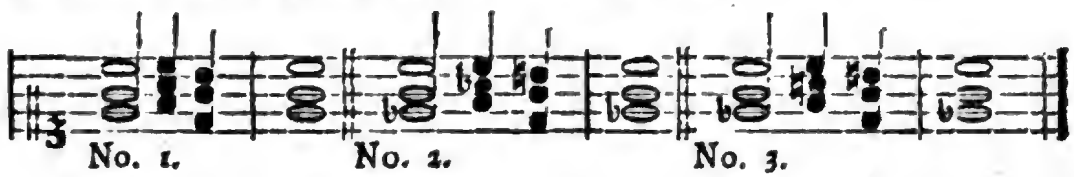


Wenn man mir erlaubt, hier einer andern Meynung zu folgen, so sage ich lieber: „Die weiche Tonleiter steigt durch die kleine Sexte „und große Septime **auf** und **ab**. Blos der Beqvemlichkeit we„gen, und besonders in geschwinden Läufen, ist es erlaubt, auffstei„gend die große Sexte, und absteigend die kleine Septime zu gebrau„chen.„ Das Intervall der übermäßigen *) Secunde, das sich zwischen

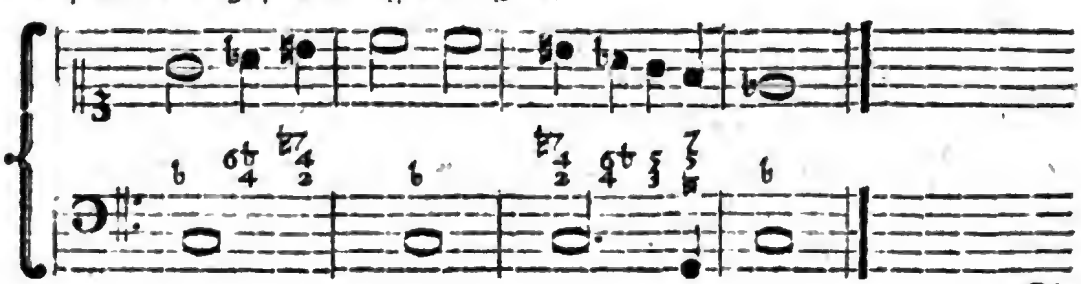
*) Eben dieß Intervall der übermäßigen Secunde war Schuld, daß die Alten die Tonleiter zwiefach machten. Sie fanden es schwer zu singen, und warfen es daher weg; lie-

schen der kleinen Sexte und große Septime findet, ist allerdings nicht so gar leicht, und in geschwinder Bewegung kaum von einem Sänger

lieber hätten sie es behalten, und fleißig üben sollen. Sie glaubten, daß es in einer diatonischen Leiter nicht Statt haben könne: gleich als ob es ein größer Uebel wäre, eine übermäßige Secunde in der Tonleiter, als eine solche zu haben, die in zwey Intervallen anders ab- als aufsteigt, d. i. groß und klein zugleich ist. Und wenn die Dreyklänge der nächstverwandten Intervalle eines Grundtons, der Qvarte und Qvinte nämlich, mit dem Dreyklange des Grundtons selbst vereinigt, alle Töne geben, die zur harten Tonleiter gehören, wie z. E. No. 1. zu c dur:



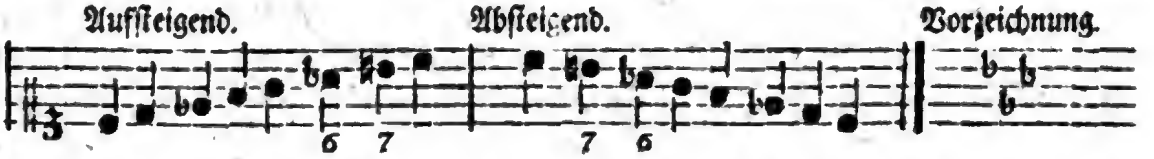
so ist es klar, daß man auf gleiche Weise alle Töne darinne finden müsse, die zu einer weichen Tonleiter gehören. Man übersetze nun vorstehendes erstes Exempel, wie bey No. 2. in die weiche Tonart, und vergleiche es mit No. 3. ohne vor einem unharmonischen Qveerstande zu erschrecken, der schon längst sehr harmonisch geworden ist, und sich sowohl in No. 3. als in No. 2. findet: so wird man die Nothwendigkeit der kleinen Terz zur Qvarte f, und folglich der kleinen Sexte zur Tonleiter, so gewiß fühlen, als die Nothwendigkeit der großen Terz zur Qvinte g, oder, welches einerley ist, der großen Septime zum Grundtone. Unsere weiche Tonleiter läßt sich aus obigem Beyspiele nicht allein rechtfertigen, sondern ihre auf- und absteigende Fortschreitung ist sogar darinne enthalten. Man darf nur anstatt der Grundaccorde die von ihnen abstammenden umgekehrten Accorde gebrauchen, und sie über einen liegenden Baßton, nach Art des Orgelpuncts aufstellen. Z. E.



Die

Digitized by Google

ger rein anzugeben; in langsamen Sätzen hingegen, wo es heut zu Tage sehr oft, besonders absteigend, vorkömmt, muß es ieder Sänger mit Sicherheit und ohne Mühe zu treffen wissen. Am besten ist es demnach, daß wir ihm seinen Platz in der weichen Tonleiter anweisen, in welche es von Rechts wegen gehört, damit ein Sänger bey Zeiten Gelegenheit habe, sich damit bekannt zu machen, und es zu üben. Die weiche Tonleiter von c wird demnach folgende seyn.



Ich habe zum Ueberflusse dem h ein ♮ vorgesetzt, weil freylich in der Vorzeichnung des c moll das ♭ auf der Linie, wo h steht, nicht wohl weggelassen werden kann, indem es das erste ♭ ist, auf welches man stößt, wenn man aus der natürlichen Tonleiter in die mit ♭ bezeichneten Tonleitern übergehen will, und folglich allemal vor dem zweyten und dritten vorher gehen muß. Die gewöhnliche Vorzeichnung von c moll, wie man sie zu Anfange eines Stücks erblickt, besteht aus drey ben. Wer die große Septime vorzeichnen wollte, müßte entweder das erste ♭ weglassen, oder ein ♮ an dessen Stelle setzen. Man lasse es aber immer beym Alten.

§. 9.

Obige weiche Tonleiter nun empfehle ich dem angehenden Sänger vorzüglich, aus eben dem Grunde, aus welchem sie die Alten ver-

Die große Sexte und kleine Septime sollten daher nicht als wesentliche Intervalle der weichen Tonleiter, sondern blos als substituirte angesehen werden, die bisweilen die Stelle der kleinen Sexte und großen Septime vertreten. Selbst die Art der Vorzeichnung in den Molltonarten, so wie sie bey den berühmtesten Componisten gewöhnlich ist, redet der kleinen Sexte das Wort. Wenn einige Musikgelehrte auch die große Septime vorgezeichnet haben wollen, so könnte dagegen wohl erinnert werden, daß man alsdann nicht mehr bey einförmigen Zeichen bleiben könnte, sondern bald ♭ und ♯, bald ♮ und ×, bald ♭ und ♮ neben einander setzen müßte.

Digitized by Google

warfen. Sie übten sie nicht, weil sie keinen Gebrauch davon machten; unsere Componisten bedienen sich ihrer, wir müssen sie also üben. Es ist dieß nicht der einzige Artickel in der Musik, den wir sehr gut in unsern Nutzen zu verwenden gelernt haben, da ihn die Alten als unbrauchbar ansahen. Doch will ich damit nicht verbieten, sich mit der im vorigen Paragraph zugleich angezeigten Art des Aufsteigens durch die große Sexte und Absteigens durch die kleine Septime bekannt zu machen. Auch diese Art kömmt in unsern Compositionen oft genug vor; und wenn man die Scale mit Geschwindigkeit zu durchlaufen hat, ist sie nicht allein leichter, sondern auch sicherer. Ich werde indeß in der folgenden Lection alle versetzte weiche Tonleitern nach der im vorigen Paragraph einrichten, und es einem ieden überlassen, die zugelassene Abweichung im Auf- und Absteigen selbst dagegen zu halten.

§. 10.

Man vergleiche nun diese weiche Tonleiter mit der harten, um sich den Unterschied zwischen beyden recht bekannt zu machen. Nicht allein in der Terz, wovon schon vorher ist geredet worden, sondern auch in der Sexte findet sich eine Verschiedenheit, wodurch die Lage der halben Töne, ja so gar ihre Anzahl, verändert wird. In der harten Tonleiter lagen die halben Töne, deren zwey waren, zwischen der dritten und vierten, siebenden und achten Stufe; in der weichen Tonleiter hingegen haben wir deren drey, zwischen der 2ten und 3ten, 5ten und 6ten, 7den und 8ten Stufe. Die übermäßige Secunde, zwischen der 6ten und 7den Stufe, ist in der harten Tonleiter gar nicht da gewesen; das muß sie aber nicht hindern, ihren Platz, der ihr in der weichen Tonleiter zukömmt, zu behaupten. Man merke sich nun diese wesentliche Unterscheidungszeichen, weil sie in künftiger Lection zur Richtschnur dienen müssen, die versetzten Tonleitern zu bilden und zu beurtheilen.

§. 11.

Doch die obige Moll-Tonleiter ist selbst schon eine versetzte, weil nach der in voriger Lection §. 4. gegebenen Beschreibung die natürlichen

lichen Tonleitern, wie z. E. C dur, keine Versetzungszeichen zulassen. Die wahre **natürliche weiche Haupt- oder Stammleiter** ist die von A, weil sie sich größtentheils *) eben derselben unversetzten natürlichen Töne bedient, aus denen die harte Tonleiter von C bestehet. Man sagt daher, daß beyde Tonleitern mit einander **verwandt** sind. Es ist aber keine Verwandschaft in auf- oder absteigender Linie, zu welcher blos die Qvinte und Qvarte eines ieden Grundtons das nächste Recht haben; sondern eine Seitenverwandschaft, wie zwischen Mann und Frau, da jene hingegen Vater und Sohn vorstellen **) können.

§. 12.

Ueber die Verwandschaft der Tonleitern wird in folgender Lection mehr vorkommen. Wenn aber hier nicht die eigentliche weiche Stammleiter von a, sondern die versetzte von c zuerst vorgelegt wird, so ist es wegen der natürlichen Lage ihrer Töne, da die in der A-Leiter entweder zu tief oder zu hoch für den Sänger seyn möchten, geschehen. Wenn der Anfänger die Eigenschaften der weichen Tonleitern nur einsehen lernt, so ist es einerley, ob er es dem c, dem e, oder dem a zu danken hat.

§. 13.

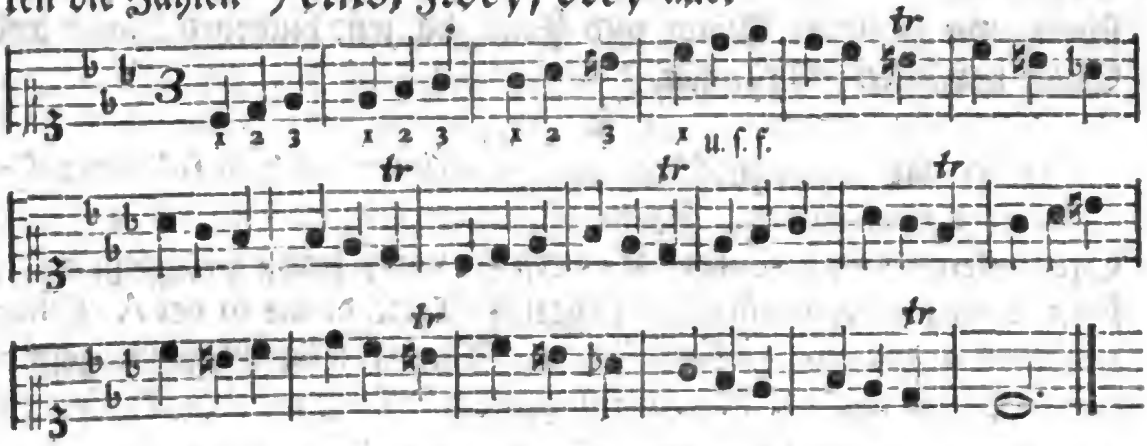
Da wir in der Lehre vom Tacte hören werden, daß alle unsere verschiedene Tactarten sich auf die zwo Gattungen der zwey- und

*) Dieß Wort muß ich nun schon meiner Hypothese zu gefallen einflicken; woraus man nebenbey sehen kann, wie wenig Vortheil man von neuen Hypothesen habe. Denn die große Septime gis gehört wesentlich in meine weiche Tonleiter, und in c dur ist nur g einheimisch. Aber was schadet das, da jene, die eine andere Tonleiter annehmen, doch selbst so viel Achtung vor die große Septime haben, daß sie dieselbe nicht ganz davon ausschließen. Freylich muß auch in ihrer Tonleiter die Qvinte eine große Terz haben, sonst könnten sie keinen richtigen Schluß in den Hauptton machen.

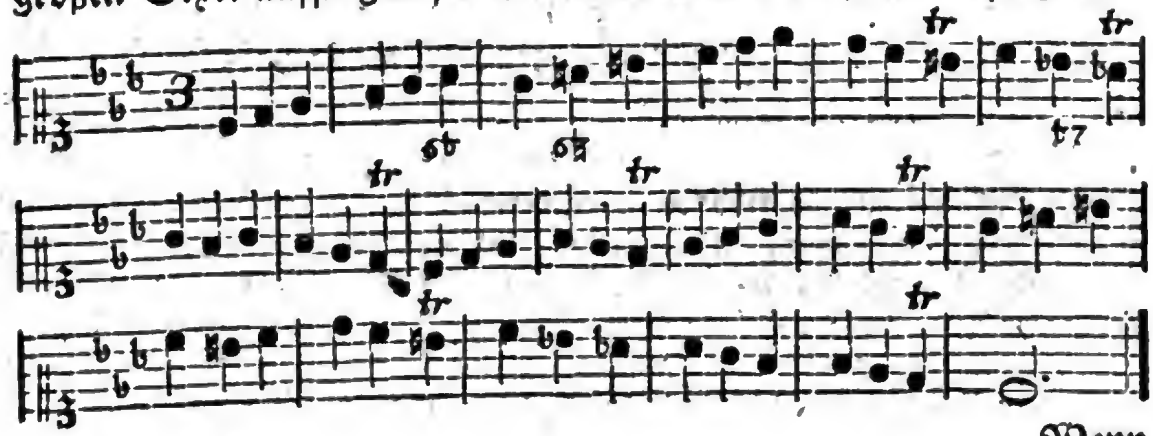
**) So eben werde ich gewahr, daß ich hier einem sinnreichern Kopfe, als ich bin, ein weitläuftiges Feld zu witzigen Anspielungen und Vergleichungen geöfnet habe, wovon man ein seltsames Beyspiel in Mattheſons zweytem Theile des Orchestre S. 256. sehen kann.

Digitized by Google

dreytheiligen zurück führen lassen, so will ich, um den Scholaren bey Zeiten darauf aufmerksam zu machen, das nunmehrige Uebungsexempel der weichen Tonleiter dreytheilig entwerffen. Von der zweytheiligen Tactart war das Uebungsexempel in voriger Lection. Man gebe nun auf den Unterschied Achtung, der sich in beyden leicht fühlen läßt; und um ihn richtiger zu bemerken, schlage man auch hier den Tact mit der Hand dazu, und spreche unter den Noten die Zahlen *) eins, zwey, drey aus.



Nun eben dieses Exempel, mit einiger Veränderung, einmal mit der großen Sexte aufsteigend, und mit der kleinen Septime absteigend:



Wenn

*) Es versteht sich, daß dabey das Benennen der Töne, wenn der Schüler darinne noch nicht fest ist, nicht unterlassen werden muß. Eins mit dem andern abwechselnd verbunden, ist das, was ich meyne.

Digitized by Google

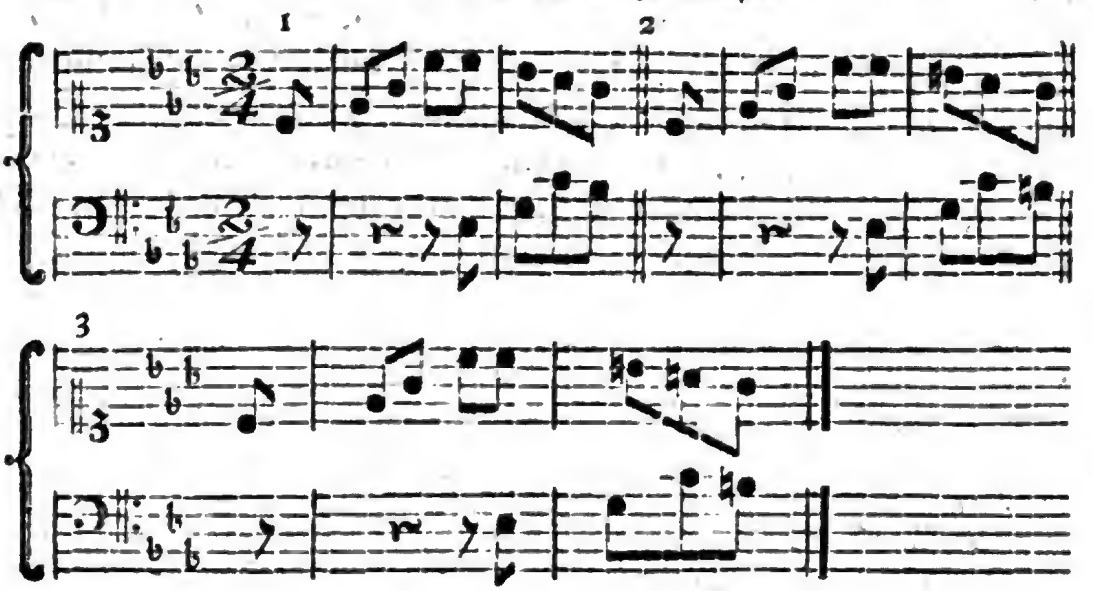
Wenn dieſe Tonleiter nur bis in die Sexte ſteigt, wie hier im zweyten Tacte, ſo muß es allzeit die kleine ſeyn, und die große kann nie ihre Stelle vertreten. Dagegen giebt es wiederum Fälle, wo abſteigend die kleine Septime*) nicht gebraucht werden darf. Regeln, deren wir bey unſerer Tonleiter entbehren können. Doch ganz ohne Schwierigkeiten geht es dabey auch nicht ab.

§. 14.

Ich könnte nun noch ſagen, wie es im obigen Exempel um Theſin und Arſin, um die langen und kurzen Noten, ſtehe; wie nämlich die erſte allemal lang, die dritte allemal kurz ſey, die zweyte aber bald mit der erſten bald mit der dritten verbunden werde, und mit ihnen gleiches Schickſal habe; ich werde aber in künftigen Lectionen noch oft davon reden müſſen, und verſpare es alſo bis dahin. Genug voritzt, wenn man nur die Namen behält, und ſich im Tactgeben darnach zu richten weiß, daß man die zweyte Note entweder durch ein mäßiges Aufheben der Hand, oder durch einen gelinden Niederſchlag andeutet.

Vier-

*) Man ſehe folgendes dreyfache Beyſpiel an: das zweyte iſt ſicher das Beſte; das dritte hat ein Privilegium; das erſte taugt auf alle Fälle nichts.



Digitized by Google

Vierte Lection.

Jeder Ton kann seine eigene harte oder weiche Tonleiter haben §. 1. Wie man dazu gelangt §. 2. Notenreihen, die keine Tonleitern sind §. 3. Art der Vorzeichnung §. 4. Verwandschaft der harten Tonarten unter sich §. 5. Qvintenzirkel von c §. 6. Verwandschaft der weichen Tonarten, und Qvintenzirkel von a §. 7. Verwandschaft der harten Tonarten mit den weichen, und umgekehrt §. 8. Die 12 harten Tonleitern, nach den Graden ihrer Verwandschaft mit c, in Noten vorgestellt §. 9. Von characteristischen Noten, und dem Semitonio modi. §. 10. Uebungsexempel über die vorgetragenen Lehren §. 11. Anmerkungen über das Athemholen §. 11. seq.

§. 1.

Jeder von den in voriger Lection aufgestellten natürlichen und versetzten Tönen kann seine eigene harte oder weiche diatonische Tonleiter *) haben, welche in Ansehung der Größe der Intervalle, und folglich der **Lage der halben Töne**, den beyden Tonleitern von c vollkommen gleich seyn müssen. Da nun aber unter allen ein und zwanzig Tönen der enharmonischen Tonleiter nur zwölf wirkliche, und auf alle Weise von einander unterschiedene, Töne zu finden sind, so sind auch nicht mehr als zwölf Tonleitern brauchbar oder nöthig; welche, da sie entweder hart oder weich seyn können, doppelt so viel, nemlich **vier und zwanzig**, Tonleitern oder Tonarten geben. Es werden zwar nicht aus allen denselben Stücke componirt; aber doch ist es nöthig, daß ein Sänger sie alle kenne, weil immer mehr als eine, und selbst die entferntesten, in der Durchführung eines Stücks, besonders in Recitativen, öfters vorkommen, und vorkommen müssen. Wenn man sich aber nur die Gestalt einer einzigen, der natürlichen Stammtonleiter, recht bekannt gemacht hat, so muß es weiter keine Schwürigkeit verursachen, alle andere, durch Hülfe der Versetzungszeichen, darnach zu bilden.

§. 2.

*) Nicht auch eine chromatische und enharmonische? Freylich wohl; aber es ist keine andere, als die wir schon gesehen haben. Eben dieselben Töne, nur in anderer Ordnung.

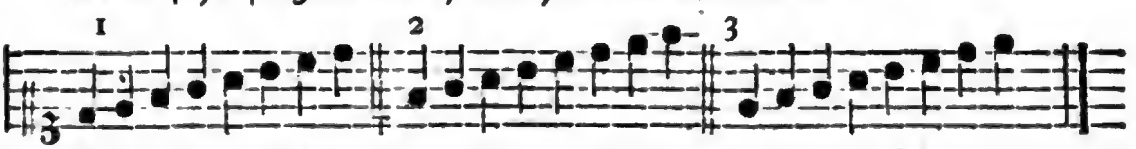
Digitized by Google

§. 2.

Aber auch hier muß ein Sänger selbst Hand anlegen, und die Tonleitern nicht auswendig, sondern selbst entwerfen lernen; wenigstens muß er sie auf keine andere Weise, als durch diese Uebung, ins Gedächtniß zu bringen suchen. Er nehme daher einen Ton der natürlichen Tonleiter nach dem andern zum ersten oder Grundtone an; setze die auf diesen folgende Töne nach der Reihe hinzu, bis die Octave voll ist; vergleiche sodann diese Reihe von Tönen mit der natürlichen Tonleiter, und wenn er findet, daß die Lage der halben Töne in jener anders ist als in dieser, so nehme er die Versetzungszeichen zu Hülfe, und erniedrige oder erhöhe damit einen oder mehrere Töne um einen halben, bis die neue Tonleiter der von c vollkommen ähnlich ist; und diese Uebung nehme er nicht allein mit den harten, sondern auch mit den weichen vor. Ich will die Sache durch ein Beyspiel erläutern, und hernach die Tonleitern, wie sie der Verwandschaft nach auf einander folgen, hersetzen.

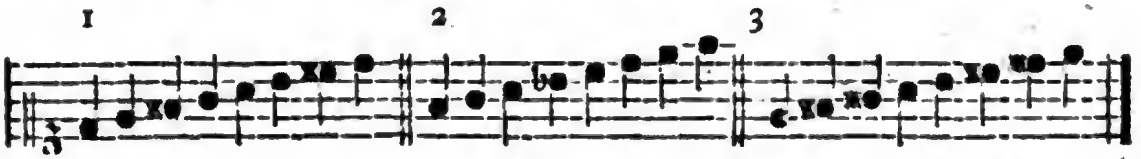
§. 3.

Man sehe folgende drey Reihen von Tönen an:



Wenn man sie als Tonleitern betrachtet, und mit der von c dur vergleicht, oder nach der Regel, daß zwischen der dritten und vierten, zwischen der siebenden und achten Stufe halbe Töne, sonst aber in allen Stufen ganze Töne seyn müssen, so findet man bey No. 1. die beyden halben Töne zwischen der zweyten und dritten, sechsten und siebenden Stufe; sie müssen also um eine Stufe weiter hinauf gebracht, d. i. das obere Ende des halben Tons muß durch ein x um einen halben Ton erhöht werden. Bey No. 2. findet sich der erste halbe Ton zwischen der vierten und fünften Stufe, wir müssen ihn also um eine Stufe weiter herab haben: dieß erhalten wir, wenn wir dem untern Ende des halben Tons ein b vorsetzen. Der zweyte

halbe Ton zwiſchen der ſiebenden und achten Stufe iſt da. Bey No. 3. giebt es am meiſten zu thun. Wir finden ſogleich zwiſchen der erſten und andern Stufe einen halben Ton, wo ein ganzer ſeyn ſoll; alſo müſſen wir das obere Ende davon um einen halben hinauf ſchieben. Nun aber haben wir den halben Ton zwiſchen der zweyten und dritten Stufe, es muß daher auch dieſe noch um einen halben Ton hinauf gebracht werden. Eben ſo ſieht es auch mit dem zweyten Tetrachorde von h zu e, bey No. 3. aus: es iſt daher ein gleiches Verfahren damit nothwendig. Obige *) Tonreihen werden nun als Tonleitern folgende Geſtalt bekommen:



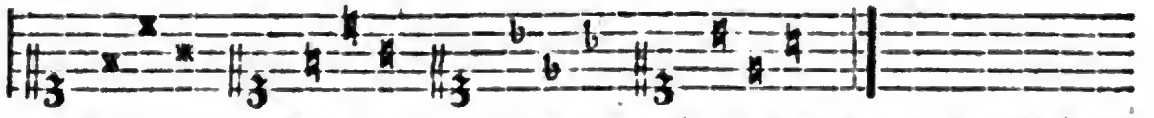
§. 4.

Die x und b, die zu einer Tonleiter gehören, und daher **weſentliche Verſetzungszeichen** heißen, werden nicht immer ieder Note, die durch ſie erhöht oder erniedrigt werden muß, unmittelbar vorgeſetzt, ſondern zuſammengenommen, einem darnach componirten Stücke auf der erſten Notenzeile vorgezeichnet, auch wohl, zum Ueberfluße, auf ieder folgenden wiederholt. Eben dieß geſchiehet auch

*) Bey den Alten wurden dieſe Tonreihen als würkliche Tonleitern oder Tonarten gebraucht, wie denn viele Melodien unſerer evangeliſchen Kirchenlieder zu dieſen alten Tonarten gehören; worüber man Walthers Lexicon, in dem Artikel; Modus muſicus nachſehen kann. Sie wurden mit beſondern von griechiſchen Völkern entlehnten Namen belegt: So hieß unſere harte Tonleiter von c die ioniſche, die oben von No. 1. die doriſche, die von No. 2. die lydiſche, und die von No. 3. die phrygiſche Tonart. Conrad Matthäi hat im Jahre 1652. einen Tractat de modis muſicis drucken laſſen, den wohl niemand mehr lieſt. Unter den Namen der alten Tonarten leitet er die mixolydiſche von einem Volke her, das er allein kennt, von den Mixolydiern oder Miſolydiern. Μιξολύδιος iſt ſo viel als mixtus Lydius ſcil. modus, die vermiſchte lydiſche Tonart, und kömmt mit unſerm g dur, wenn anſtatt fis f genommen wird, überein.

Digitized by Google

auch mit dem ♮, wenn die vorgezeichneten ✕ oder ♭ aufgehoben werden ſollen. Z. E.



Die andern Verſetzungszeichen, welche in dem Laufe des Stücks, vermöge der Ausweichung in andere Tonarten, nothwendig werden, nennt man **zufällige Verſetzungszeichen**, und nur dieſe müſſen vor ieder Note ſo lange wiederholt werden, als man ſich in der neuen Tonart aufhält.

§. 5.

Ueber die **Verwandſchafft** der Tonleitern oder Tonarten, (denn beydes gilt für einerley), muß ich mich etwas ausführlicher erklären, ehe ich die Tonleitern ſelbſt aufſtelle. Eines ieden Tones nächſte Verwandte ſind deſſen *) Ober- und Unterqvinte. Die Unterqvinte iſt nichts anderes, als die Qvarte **) aufwärts gezählt. Dieß ſind die Verwandte in **grader** auf- und abſteigender **Linie**, und zwar im erſten Grade. Wenn man die folgenden Grade auch zu wiſſen verlangt, ſo darf man nur den Hauptton zwiſchen die beyden erſten Grade ſtellen, und ſo dann auf der einen Seite, für die aufſteigende Linie, mit ſteigenden Qvinten, auf der andern aber, für die abſteigende Linie, mit fallenden Qvinten oder ſteigenden Qvarten ſo lange fortfahren, bis man die Zahl der zwölf Tonarten voll hat. Unter gleichzahligen Graden, auf beyden Seiten, haben die von der aufſteigenden Linie vor denen von der abſteigenden den Vorzug; daher

*) Worauf ſich dieſer Lehrſatz gründe, will ich hier nicht weitläuftig anführen, weil es für einen angehenden Sänger zu ſpeculativ ſcheinen möchte, und für ihn ſchon genug ſeyn kann, wenn er weiß, daß es ſo iſt.

**) Fallende Qvinten, deren ſo oft im Folgenden Erwähnung geſchieht, ſind demnach eben ſo viel als ſteigende Qvarten, und ſteigende Qvinten ſind mit fallenden Qvarten auch ein Ding; das beliebe man zu merken, weil man in den in Noten vorgeſtellten Qvintenzirkeln der Tonarten eins für das andere gebraucht finden wird.

Digitized by Google

ist g dem c näher verwandt, als f. Folgendes Schema kann zur Erläuterung dessen dienen, was ich von der Verwandschaft der harten Tonleitern gesagt habe. C ist als Stammtonart zum Grunde genommen, und in die Mitte gestellt; die Grade der Verwandschaft mit den übrigen Tonarten sind durch Zahlen darüber angedeutet:

Fallende Qvinten.						Steigende Qvinten.					
5	4	3	2	1		1	2	3	4	5	6
des	as	es	b	f	C	g	d	a	e	h	fis

Man kann auf diese Weise die Verwandschaft einer ieden harten Tonart mit den übrigen von gleicher Gattung erfahren, wenn man den Grundton derselben in die Mitte stellt. Selbst in dem obigen Schemate kann man ieden Ton als den mittelsten ansehen, und von ihm an eben so die Grade zählen, wie sie hier von c an gezählt werden; nur muß man von der Seite, wo man der Qvinten zu viel hat, so viele wegnehmen, als auf der andern Seite fehlen, und sie hier zusetzen, damit man eine gleichere Zahl der Grade auf beyden Seiten behält.

§. 6.

Geht man von c aus in aufsteigenden Qvinten fort, so ist die zwölfte Qvinte wieder c, doch unter der Gestalt von his. Da man nun dadurch auf Tonarten geriethe, die man, vermöge der gleichschwebenden Temperatur, mit andern leichtern vereinigt hat, und die auch weniger Weitläuftigkeit im Schreiben erfodern, so nimmt man mit der siebenden Qvinte, welche cis seyn sollte, eine **enharmonische Verwechslung** vor, und verwandelt dieses cis, mit seinen sieben zen in des mit fünf ben. Von diesem des aus, kömmt man nun grade wieder auf c selbst zurück, wie man aus, folgender Vorstellung sehen wird. Man nennt dieß einen **Qvintenzirkel.**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
C	g	d	a	e	h	fis	cis	gis	dis	ais	eis	his
							des	as	es	b	f	c

§. 7.

Nach den beyden harten Tonarten, die einer dritten im ersten Grade verwandt sind, geht die Verwandschaft auf die **Seitenlinie** und

und in die weichen Tonarten über. Die nächſtverwandte von dieſen iſt die Sexte, oder die kleine Unterterz einer harten Tonleiter. Die Tonleiter von a moll iſt demnach die nächſtverwandte weiche Tonart von c dur, und ebenfalls noch im erſten Grade; von vielen Muſikgelehrten wird ſie ſogar für näher gehalten, als die Tonart der Qvarte. Die Sache iſt von keinen Folgen, und alſo keines Streits werth. Ehe wir dieſe Verwandſchaft weiter unterſuchen, müſſen wir vorher die **zwölf Molltonarten**, wie ſie auf einander folgen, kennen lernen. Ich will ſie ſogleich durch ein ähnliches Schema vor Augen ſtellen; und man wird aus dem vorigen ſich darein zu finden gelernt haben.

Fallende Qvinten.						Steigende Qvinten.					
6	5	4	3	2	1	1	2	3	4	5	
es	b	f	c	g	d	A	e	h	fis	cis	gis

Will man die weichen Tonarten auch in einem **Zirkel** ſehen, der uns zuletzt auf a zurück führt, ſo betrachte man ſie in folgenden ſteigenden Qvinten. Mit dis und es geſchieht abermals eine enharmoniſche Verwechslung, oder ein Uebergang aus den xen in die be.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	e	h	fis	cis	gis	dis					
					as	es	b	f	c	g	d	a

Aus eben dem Grunde, daß man es beqvemer haben kann, bricht man bey dis mit den Kreuzen ab, und geht zu den Been über. Denn wer wollte wohl in ais, eis, his, u. ſ. w. componiren, da es mit b, f, und c, eben das, und weit leichter in der Ausübung iſt.

§. 8.

Aber die Sexte iſt gleichſam mit ihrer Aufnahme in die Verwandſchaft der harten Tonleitern noch nicht zufrieden, ſondern ſie zieht auch noch ihre beyden nächſtverwandten weichen Tonarten mit hinüber; dieſe aber erhalten nur den zweyten Grad, werden aber doch ſelbſt denen von der auf- und abſteigenden Linie mit ihnen in

Digitized by Google

gleichem Grade ſtehenden Tonarten vorgezogen. Sie erlaubt dagegen, wenn ſie die Haupttonart vorſtellt, der ihr nächſtverwandten Durtonart gleiches Recht, zieht auch ſogar dieſe ihren eigenen nähern Verwandten vor. Denn die erſte und natürlichſte Ausweichung einer Molltonart geſchieht immer in die Durtonart ihrer kleinen Terz. z. E. a moll in c dur, e moll in g dur, d moll in f dur, u. ſ. f. Jedes muſikaliſche Stück kann nun in dieſe verwandten Tonarten ausweichen; doch muß es ſich in eben der Tonart endigen, in welcher es angefangen hat. In den muſikaliſchen Lehrbüchern finden wir daher die Regel: Jede harte Tonart weicht in die Secunde, Terz, Qvarte, Qvinte und Sexte iede weiche Tonart aber in die Terz, Qvarte, Qvinte, Sexte; und Septime aus. Es iſt ihnen damit nicht verboten andere und entferntere Tonarten, im Vorbeygehen, zu berühren; nur ſich darinne aufhalten und Schlüſſe machen dürfen ſie nicht. Wenn nun ein Sänger auch Verſtand und Einſicht von dem was er ſingt haben ſoll, ſo ſieht man wohl ein, wie nöthig ihm die Kenntniß der Tonleitern oder Tonarten ſey, und wie er ſich bey iedem abzuſingenden Stücke wenigſtens auf fünf Tonleitern gefaßt machen müſſe.

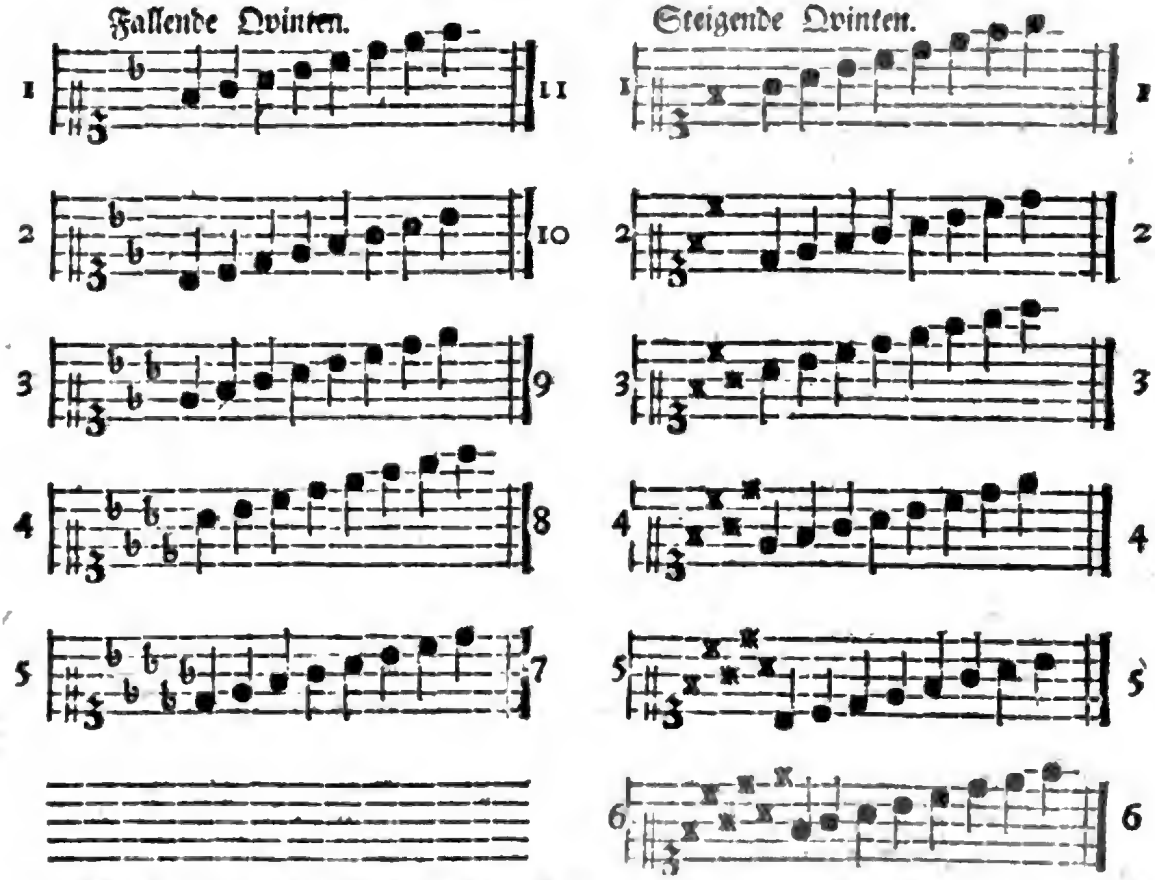
§. 9.

Ich will nun die **zwölf harten Tonleitern** nach der oben §. 5. vorgeſtellten Verwandſchaft mit C herſetzen, die weichen Tonleitern aber noch bis zur künftigen Lection verſparen. Die Verſetzungszeichen ſtehen voran, und wenn der Schüler nicht weiß warum, ſo hat er das Vorige nicht verſtanden. Cis mit ſeinen ſieben xen habe ich weggelaſſen, weil das beqvemere des mit fünf ben ſeine Stelle vertritt. Von g bis an dieſes cis oder des nimmt die Zahl der xe immer zu, und wenn man von des bis f in ſteigenden Qvinten fortgeht, die Zahl der be immer ab. Dieſer Rang unter den Tonarten beſtimmt auch die unter den xen und ben zu beobachtende Ordnung, wenn mehr als eins von ihnen vorgezeichnet werden ſoll; oder, mit andern Worten, ſie folgen eben ſo Qvintenweiſe auf einander.

Digitized by Google

ander, wie die Tonarten selbst: erst fis, dann cis, gis, dis, ais, eis, his; erst b, dann es, as, des, ges, ces.

Tabelle
der Verwandschaft und Qvintenfolge der harten Tonarten.



Den Qvintenzirkel, wodurch man von c wieder nach c zurück kömmt, habe ich durch die innern Zahlen bemerkt; die äußern an beyden Seiten bezeichnen die Grade der Verwandschaft, und ihre Zahl kömmt mit der Anzahl der vorgezeichneten xe und be überein.

§. 10.

Alle diese Tonarten haben ein unterscheidendes Kennzeichen unter sich gemein; eine gewisse **characteristische Note**, die auf einer

ner Seite, in aufsteigender Linie, durch ein x mehr, und auf der andern, in der absteigenden Linie, durch ein b weniger *) hervorgebracht wird. Dieses hinzugesetzte x, dieses weggelassene b, trift immer auf die Septime der Tonart, welche sodann mit der Octave einen halben Ton ausmacht, daher man sie auch das Semitonium modi nennt. Man kann aus diesem Semitonio modi so gleich wissen, in welcher Tonart man sich befindet. Dem zu Folge ist fis die characteristische Note oder das Semitonium modi von g, cis ist es von d, gis von a, dis von e, c von des, g von as, d von es, u. s. w. und dieß sowohl in den Moll- als Durtonarten.

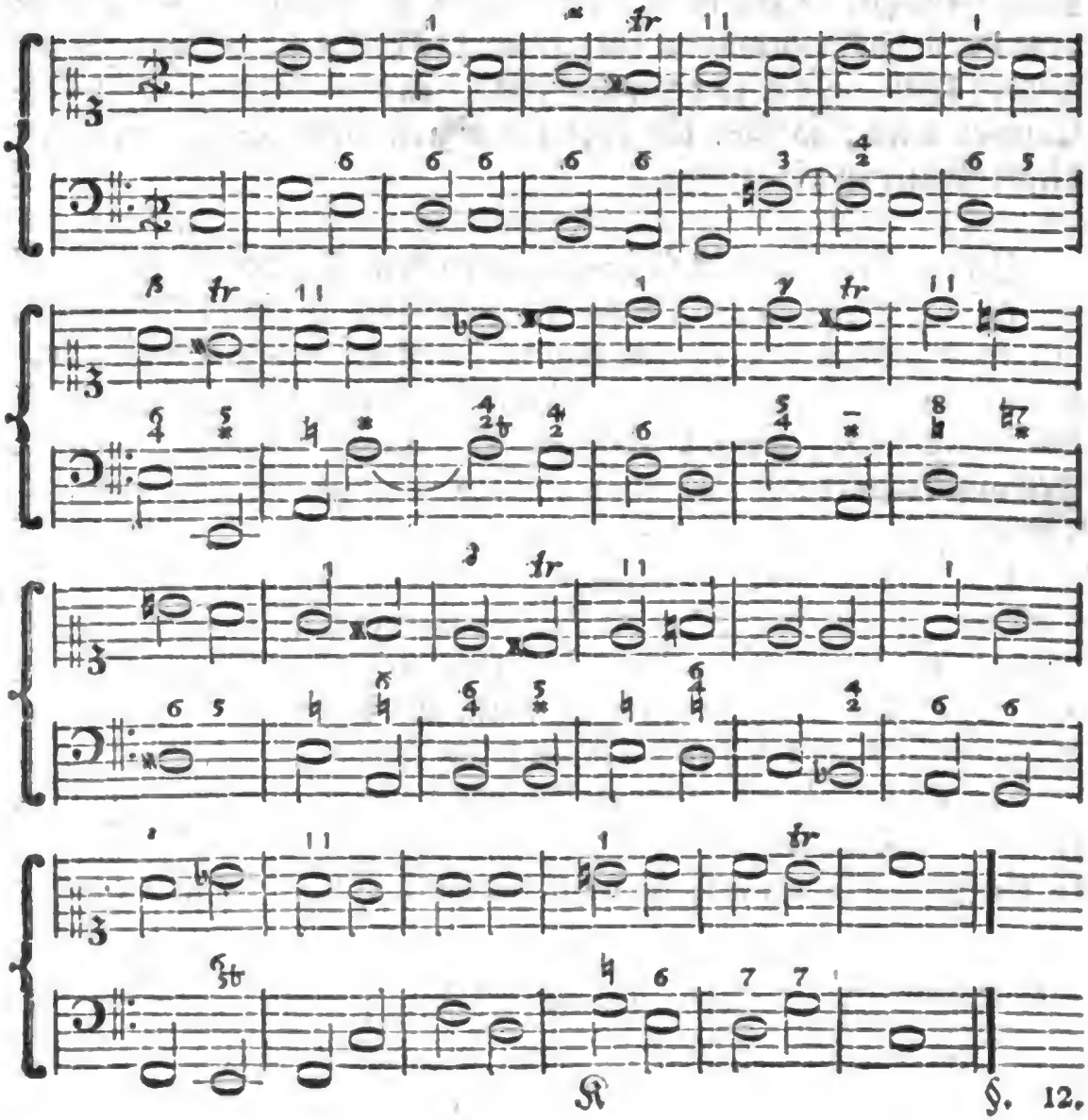
§. 11.

Was in dieser Lection über die Ausweichung und die Verwandschaft der Tonarten, ingleichen über das Semitonium modi gesagt worden, habe ich durch folgendes Uebungsexempel erläutern wollen. Es enthält in der Fortschreitung nichts als Secunden, oder ganze und halbe Töne, weil wir noch von keinen andern Intervallen umständlich geredet haben; drey in die Molltonleitern gehörige übermäßige Secunden kommen auch, der Uebung wegen, mit vor. In Ansehung der Modulation fängt es in c dur an, wendet sich bey α) in die Qvinte g, bey β) in die Sexte a, bey γ) in die Secunde d, bey δ) in die Terz e, bey ε) in die Qvarte f, und schließt sodann wieder in die Tonart, in welcher es anfieng, in c dur. Daß die Sexte, Secunde und Terz Molltonarten, die Qvinte und Qvarte hingegen Durtonarten sind, und seyn müssen, wird man sich aus §. 8. erinnern. Ich habe, um die Wendungen der Harmonie fühlbarer zu machen, dieß Exempel mit einem bezifferten Basse unterstützt, welcher auf einem Positive, Clavizimbel, oder allenfalls auch nur auf einem

*) Man muß dieß von der absteigenden Linie aufwärts verstehen, so wie die Tonleitern in dem fortgesetzten Qvintenzirkel auf einander folgen. Wollte man sie abwärts nehmen, so müßte es heissen: durch ein b mehr, und dieß b trift auf die Qvarte der Tonart. Es machen daher einige Tonlehrer diese Qvarte zur characteristischen Note der Tonarten, die mit b bezeichnet werden.

Digitized by Google

einem Violoncelle oder einer Violine mitgespielt werden kann. Die Semitonia modorum kommen alle in der Oberstimme vor. Man singe nun dieß Exempel bald mit den Buchstaben, bald mit dem auf das Tactgewicht sich beziehenden **eins, zwey**; und um sich mit mehrern Tonarten bekannt zu machen, übersetze man es auf einem Papiere, oder auf einer Tafel, noch in drey bis vier andere von ihnen. In den mit x en bezeichneten Tonarten verwandeln sich die b e in ♮, in denen mit b bezeichneten aber die x e in ♮, und die ♮ in b e.



§. 12.

Die über einigen Noten stehende einfache und doppelte Striche bemerken die Stellen, wo der Sänger am bequemsten, und ohne dem Zusammenhange des Gesanges Schaden zu thun, **Athem holen** kann. Die gute Singart erfodert, daß ein Ton so genau und so sanft an den andern anschließe, daß nicht der geringste Absatz zwischen ihnen zu bemerken sey, und alle nur ein einziger langgedehnter Hauch zu seyn scheinen *). Da es nun aber nicht möglich ist, einen ganzen Gesang in einem einzigen Athem zu vollenden, gleichwohl aber durch das Athemholen zur Unzeit der Gesang sehr verunstaltet werden kann, wie er es denn auch öfters in dem Munde gar vieler Sänger wird: so fällt die Nothwendigkeit einer Belehrung über diesen Punct in die Augen.

§. 13.

In der Einleitung ist schon gesagt worden, daß der sich mit Singen nicht abgeben müsse, der nicht zween Töne in einem Athem singen kann, und bey dem eine kranke Brust an diesem Unvermögen Schuld ist. Sollte es aber blos Unwissenheit und Verschwendung des Athems seyn, wie sich dem bey allen Anfängern etwas dergleichen äußern wird: so lasse man sich Folgendes zur Regel dienen.

§. 14.

Ein Sänger muß sich gewöhnen in einem unmerklichen Augenblicke Athem zu schöpfen; aber er muß ihn nicht eben so hastig wieder von sich stossen, sondern ganz sparsam nach und nach heraus lassen. Dieß wird ihm am ersten gelingen, wenn er nur mit schwacher Stimme singt, oder auf einem Tone lange aushält. Er übe sich auf diese Art so lange, bis er mit starker und voller Stimme eben so viel zu leisten vermag, als mit der schwachen. Das messa di voce, wie es die Italiäner nennen, ist dazu ebenfalls eine sehr gute Uebung.

Es

*) Das ist das Vornehmste von dem, was die Italiäner portamento di voce, das Tragen der Stimme nennen.

Digitized by Google

Es ist dieß ein lang ausgehaltener Ton, der ganz schwach angefangen, nach und nach bis zur äußersten Stärcke getrieben, und so auch wieder, nach und nach abnehmend, bis zu dem ersten Grade der Schwäche zurück geführt wird. Es gehört zwar zu den Auszierungen des Gesanges; aber es will eben so wohl, als das Trillo, bey Zeiten in Uebung *) gebracht seyn.

§. 15.

Nächst dem muß ein Sänger auch nie die Brust allzu leer von Athem werden lassen. Ich mag nie für allen Schaden stehen, wenn man sich in diesem Stücke Gewalt anthut. Es hieße seine Kräfte übertreiben, und dann ist hier, so wie in allen Arten von Uebernehmungen, Nachtheil zu besorgen. Ein den Kräften angemessenes Singen, mit einer gemäßigten und vorsichtigen Bemühung dieselben zu vermehren, ist so wenig der Gesundheit nachtheilig, daß ich es vielmehr für ein zuverläßiges Mittel halte, gewisse Arten von Engbrüstigkeit zu heben.

§. 16.

Man muß also oft Athem holen, und, wenn man will, so oft als Gelegenheit dazu vorhanden ist; wenigstens lasse man sie nie unachtsam vorbey, damit man nicht genöthigt werde, den Gesang da zu zerreissen, wo er zusammen hängen solte. Aber welches sind die Gelegenheiten zum Athemholen? Daß es bey ieder kürzern oder längern Pause geschehen könne, versteht sich von selbst, weil sie Zeichen des Stillschweigens sind. Wenn nun aber keine Pausen da sind, wie in obigem Exempel? Dann muß man auf die Einschnitte oder kleinen Ruhepuncte der Melodie Achtung geben. Diese lassen sich durch keine Anzahl der Noten allgemein bestimmen; das Gehör allein thut

*) Man hat bey diesem messa di voce, so wie bey allen Haltungen auf einem Tone, zu verhüten, daß der Ton nicht zittere, oder sich aufwärts oder abwärts ziehe. Ein Trillo, in welches einige übelberichtete Sänger alle Haltungen verwandeln, gehört hieher auch nicht.

Digitized by Google

darüber den Ausspruch: Da wo eine musikalische Proposition aus ist, sie endige sich nun durch einen Punct, d. i. durch einen vollkommnen Schluß, oder durch ein Colon oder Semicolon, d. i. durch einen unvollkommnen *) Schluß, da ist ein Einschnitt, und da kann der Sänger Athem holen. Solcher Einschnitte sind in obigem Exempel fünf, und man findet sie mit zween Strichen bezeichnet.

§. 17.

Aber auch diese können, besonders in langsamer Bewegung, zu lang seyn, um in einem Athem vorgetragen zu werden; Nun dann merke sich der Sänger, daß einer ieden Note, die auf einen langen Tacttheil fällt, etwas von hinten abgebrochen, und unterdeß Athem geholt werden könne, wenn nicht Nebenumstände, als z. E. ein Punct hinter dieser Note **), eine durch einen Bogen angedeutete Bindung an die darauf folgende Note, oder eine anschlagende Dissonanz, die in der folgenden Note aufgelößt wird, solches verhindern; wiewohl hier das Athemholen nach der kurz angeschlagenen gebundenen oder auflösenden Note noch immer Statt findet. In obigem Exempel sind diese langen Tactnoten mit einem einfachen Striche bemerkt, und die Einschnitte die hier der Sänger macht, um Athem zu schöpfen, sind mit den Commaten zu vergleichen, die der Leser bisweilen eben so nöthig hat, als der Sänger. Ueber diesen sehr wichtigen Punct beym Singen sollen hin und wieder noch einige speciellere Anmerkungen gemacht werden.

*) Weiter unten, im §. 7. der 10ten Lection, werde ich mich ausführlicher darüber erklären.

**) Daß in diesem Falle das Athemholen bisweilen erlaubt sey, und wie es damit anzustellen, wird man bey Gelegenheit des Uebungsexempels der 8ten Lection erfahren.

Fünf=

Fünfte Lection.

Uebergang von den harten zu den weichen Tonleitern §. 1. Haupt- oder Stammleiter aller weichen Tonleitern §. 2. Alle andern müssen dieser ähnlich seyn §. 3. Die zwölf weichen Tonleitern, nach den Graden ihrer Verwandschaft mit A, in Noten vorgestellt §. 4. Nothwendigkeit, die Noten auch nach ihrem Werthe kennen zu lernen §. 5. Verschiedene Gestalten der Noten, und Namen derselben §. 6. Wie mehrere Noten von gleichem Werthe im Schreiben mit einander verbunden werden können §. 7. Vorläufige Erläuterung über den Werth und die Eintheilung der Noten, auch etwas vom Tactschlagen §. 8. Werth und Eintheilung der Noten in einer Tabelle vorgestellt §. 9. Weitere Ausführung dieser Materie §. 10. Wie eine in zwey gleiche Theile getrennte Note, vermittelst eines Bogens, wieder verbunden werde §. 11. Beyläufige Anmerkung über die Wichtigkeit der Lehre vom Tacte §. 12. Erläuterungen über das folgende Uebungsexempel §. 13. 14. Noch etwas vom Zusammenbinden zweyer Töne §. 15. ingleichen vom Athemholen §. 16.

§. 1.

Jeder Ton der natürlichen Tonleiter kann seine eigene harte oder weiche Tonleiter haben. So fieng sich der erste Paragraph in voriger Lection an, und man lese ihn ietzt noch einmal nach. Man erinnere sich zugleich alles dessen, was über die Verwandschaft und den Zusammenhang der Tonleitern, über die characteristische Note und das Semitonium modi ist gesagt worden: denn alles was dort von den harten Tonleitern galt, das gilt auch hier von den weichen; und was von den weichen dort vorgekommen ist, gehört eigentlich hieher, und blos der Zusammenhang der Materie schien zu erfodern, daß es dort mit vorgetragen würde.

§. 2.

Ich lege nun die **Molltonleitern** nach ihrer Verwandschaft unter einander vor, und nehme zur ersten oder **Stammleiter** die von A, weil sie die nächstverwandte von der harten Stammleiter C ist, auch sich zu ihren Stufen eben derselben Töne bedient, wenn man davon nur die große Septime oder das Semitonium modi, nämlich gis, ausnimmt. Denn in folgender Reihe a h c d e f g a, finden

den sich alle Töne, aus denen die Tonleiter von c dur bestand *), und wenn man sie mit der in der dritten Lection vorgestellten Tonleiter von c moll vergleicht, so sind ihre Stufen jenen völlig gleich, bis auf die siebende und achte, welche dort einen halben, hier aber einen ganzen Ton unter sich betragen. Mit dem a können wir, um den benöthigten halben Ton hervor zu bringen, keine Erniedrigung vornehmen, weil wir dadurch die reine Octave zu dem ersten a verlöhren; wir müssen daher das g durch ein x in gis verwandeln. Dieses gis wird alsdann, als das Semitonium modi, das Unterscheidungszeichen der A moll-Leiter von der C dur-Leiter, und die Aehnlichkeit zwischen den beyden Leitern A moll und C moll ist nun vollkommen hergestellt. Die drey halben Töne finden sich zwischen der zweyten und dritten, fünften und sechsten, siebenden und achten Stufe, und die in Possess gesetzte übermäßige Secunde hat ihre Stelle zwischen der sechsten und siebenden Stufe.

§. 3.

Diese Aehnlichkeit nun muß sich zwischen allen weichen Tonleitern finden, und der Sänger wird wohl thun, wenn er, nach der davon gegebenen Beschreibung, einige selbst zu entwerfen sucht, ehe er sie hier flüchtig durchsieht. Die beygesetzten Zahlen deuten eben das an, was sie bey den harten Tonleitern in der vorigen Lection andeuteten: die äußern nämlich die Grade der Verwandschaft, die innern aber den Qvintenzirkel, der auf a moll zurück führt. Auf gis moll sollte dis moll folgen; es ist aber hier in es moll verwandelt, und zugleich geschieht damit der Uebergang aus den xen in die be. Doch kömmt dis moll eben so oft im Gange der Modulation vor, als es moll. Man kann zur Uebung diese und noch mehrere unter andern Namen schon vorhandene Tonleitern für sich selbst entwerfen; nur muß man wissen, daß, wenn man mit x oder b schon bezeichnete Töne noch um einen halben Ton erhöhen oder erniedrigen soll, man zu

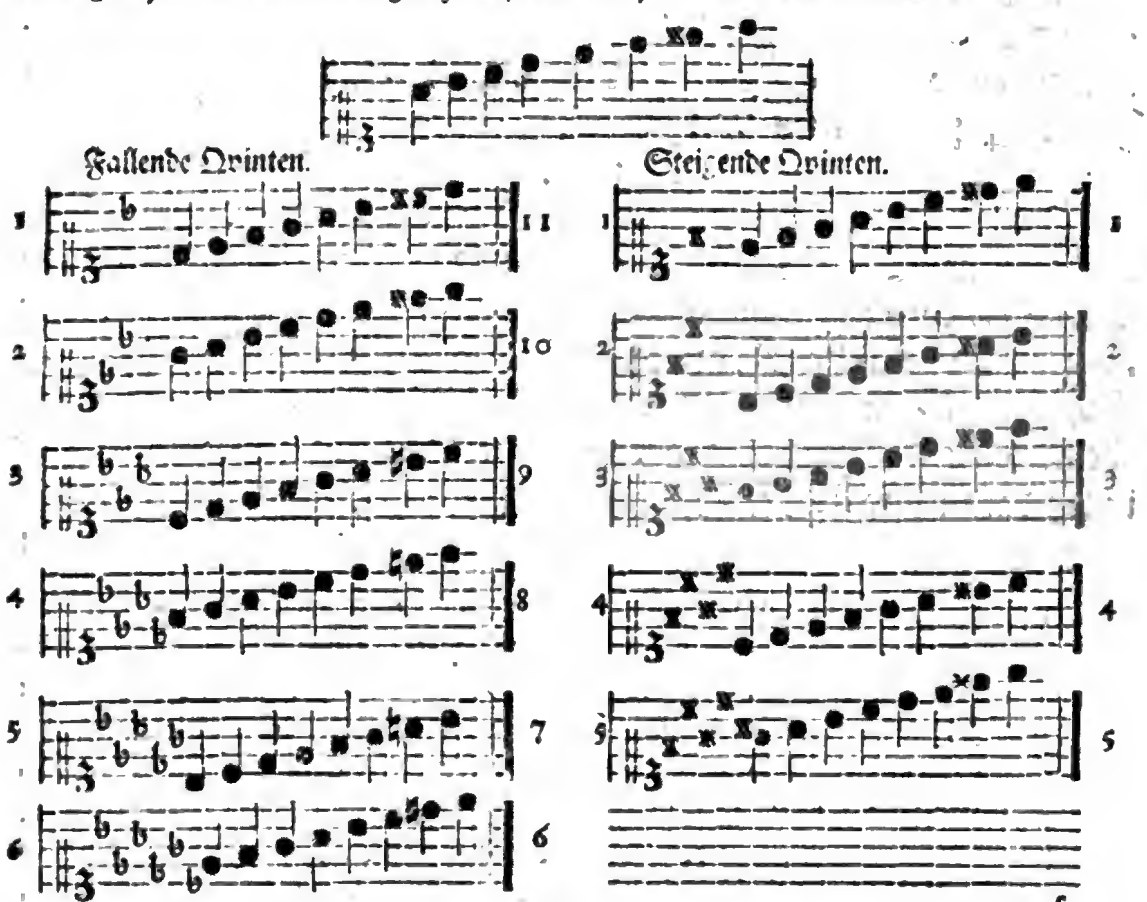
*) Ein paar einander so ähnliche harte und weiche Tonleitern werden daher auch Parallelltonarten genannt; man kann sie sogleich an einerley Vorzeichnung erkennen.

Digitized by Google

zu denen in der dritten Lection §. 3. beschriebenen Doppelzeichen, zu dem einfachen × *) und großem b seine Zuflucht nehmen müsse. Die Töne bekommen alsdann auch einen verdoppelten Namen: fis wird fisfis, cis wird ciscis genanut, und beyde kommen in der Ausübung mit g und d überein. Eben so macht man durch das große b aus fes, fesfes, aus ces, cesces, und beyde werden mit es und b gleichlautend ausgeübt.

§. 4.

Nun zur Sache! hier sind die **zwölf weichen Tonleitern.** Von ihrer Verwandschaft mit den harten Tonleitern soll unten bey Gelegenheit des Uebungsexempels noch etwas vorkommen.



§. 5.

*) In der Tonleiter von gis moll hat man ein Beyspiel. Das Semitonium modi zu gis kann nicht fis heissen, weil fis gegen gis einen ganzen Ton ausmacht; auch

nicht

§. 5.

Wenn aus dem bisherigen der Sänger die Noten von der Seite als **Tonzeichen**, wodurch die Verschiedenheit der Höhe und Tiefe angedeutet wird, kennen gelernt hat, so möchte es nun wohl Zeit seyn, ihm dieselben auch von der andern Seite, wo sie für ieden Ton ein längeres oder kürzeres **Zeitmaaß** bestimmen, bekannt zu machen. Den ersten Punct entschied blos die Stelle, die sie auf dem Notenplane einnahmen; der zweyte hingegen wird von ihrer verschiedenen **Gestalt** entschieden. Von holen und gefüllten Köpfen, oder von weißen und schwarzen Noten, ist in der ersten Lection schon etwas gesagt worden. Ihr verschiedenes Verhältniß gegen einander in Ansehung des Zeitmaaßes ist eigentlich das, was man ihren Werth oder ihre Geltung nennt, und die ganze Lehre vom Tacte gründet sich auf dieses Verhältniß.

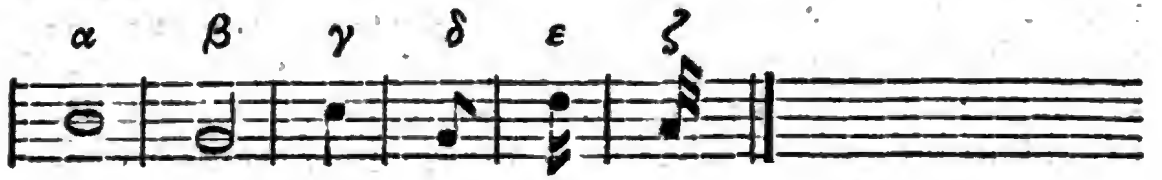
§. 6.

Zuförderst mache man sich die **Namen** bekannt. Ein holer Kopf ohne Strich α) heißt eine **ganze Tactnote**; wenn ein Strich β) daran ist, (auf- oder abwärts gekehrt gilt gleich) so nennt man es eine **halbe Tactnote**; ein gefüllter etwas kleinerer γ) Kopf, mit einem Striche, heißt ein **Viertel**; wenn an dem Striche noch ein δ) Haken steht, so ist es ein **Achtel**; wenn zween Haken ε) daran sind, so hat man ein **Sechzehntel**, und drey Haken ζ) geben

nicht g, weil es ganz anders geschrieben wird, und g gar nicht in diese Tonleiter gehört. Es ist ein zweymal erhöhetes f, es muß daher auch billig den erhöheten Namen zweymal führen, und fisfis heissen. Das mögen die fein überlegen, die außer cis, dis, fis und gis von keiner andern Benennung wissen, und lieber sich mit verworrenen Begriffen behelfen, als eine kleine Anzahl Namen behalten wollen, wodurch alles deutlich und bestimmt wird, und die der Natur der Sache so angemessen sind. Werden diese Herren etwan das Intervall der übermäßigen Secunde e - fisfis als eine kleine Terz singen wollen? Auf ihren Clavieren können sie es vielleicht dafür ansehen; aber kann oder darf das auch der Sänger? Es würde ihm im Treffen keine Mühe machen, wenn man ihm sagen könnte, daß beyde Intervalle einerley wären.

Digitized by Google

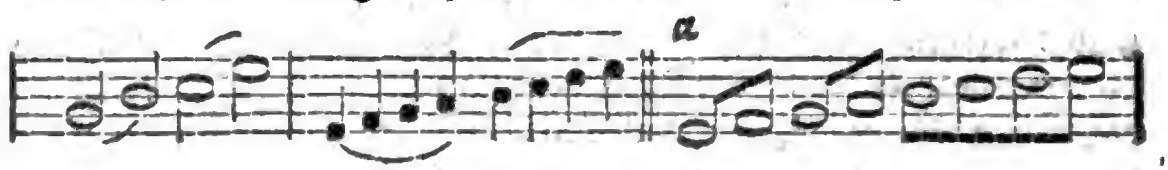
geben ein **Zwey- und dreyßigtheil.** Man betrachte folgende Figuren:



§. 7.

Wenn zwey, drey, vier und mehr mit Haken versehene Noten auf eine Sylbe gesungen werden sollen, so schreibt man sie nicht einzeln hin, sondern man bindet sie durch einen oder mehrere fortlaufende Striche zusammen. Z. E.

In Noten, die keinen Haken haben, und folglich keinen Querstrich zulassen, deutet man dieß Zusammennehmen mehrerer Noten vermittelst eines **Bogens**, über oder unter denselben, an. Z. E.



Ehemals war es auch gebräuchlich halbe Tactnoten, wie bey a zusammen zu binden. Die Noten verlohren dadurch die Hälfte ihres Werths, und wurden zu Vierteln. Man wird noch in alten geschriebenen und in Kupfer gestochenen Musikalien dergleichen antreffen, und dann ist es gut, zu wissen, was es vorstellen soll. Heut zu Tage bedient man sich dieser Art zu schreiben nicht mehr, und das ist ohne Zweifel noch besser.

§. 8.

Nachdem man nun die verschiedenen Figuren gesehen hat, so lerne man auch den **Werth** kennen, den sie gegen einander haben. Die

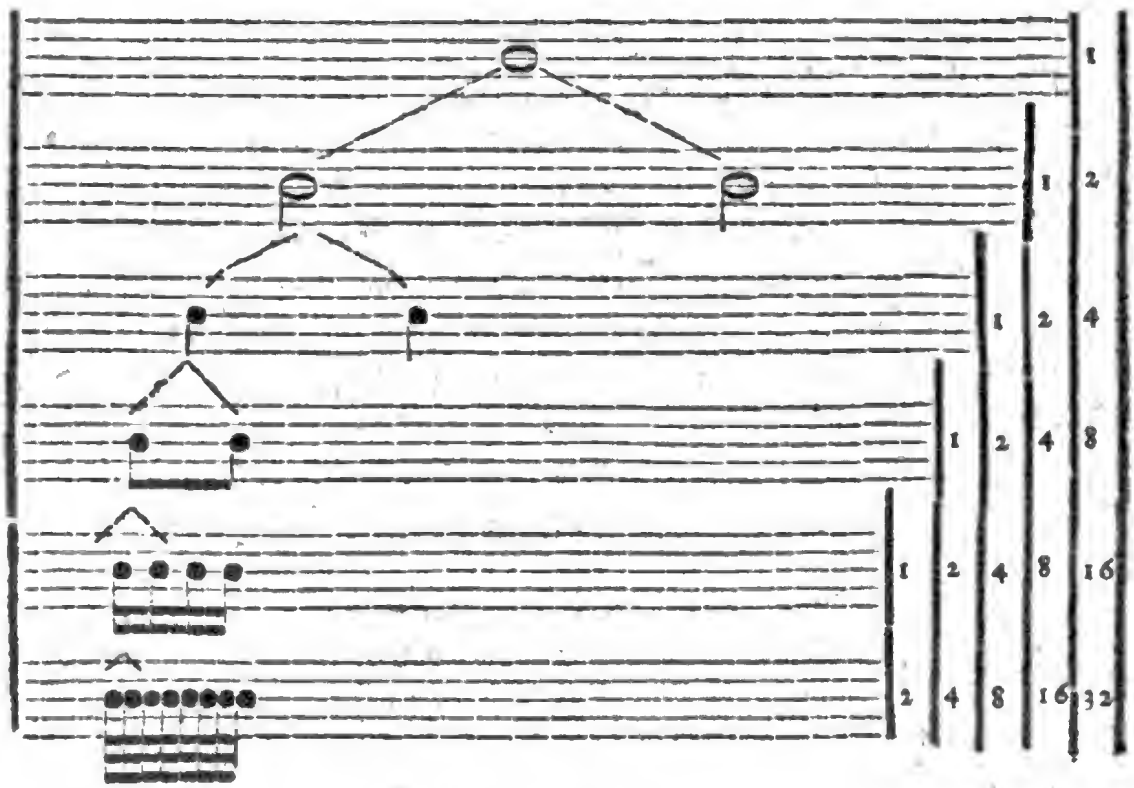
Namen **ganz, halb, Viertel, Achtel** u. ſ. w. geben davon ſchon einen Begriff, welchen man Anfängern ſinnlich zu machen pflegt, wenn man ihnen das Bild eines Apfels, den man zerſchneidet, vorſtellt. Man kann dieſen Apfel in zwo Hälften, iede Hälfte wieder in zwey Viertel, oder den ganzen Apfel in vier Viertel, iedes Viertel wieder in zwey Achtel, oder den ganzen Apfel in acht Achtel u. ſ. w. zerſchneiden. Eben dieß kann man in Anſehung des Zeitraums, mit gewiſſen Bewegungen der Hand oder des Fuſſes thun. Das ſo genannte **Tactſchlagen** iſt daher nichts anderes, als die richtige Abtheilung eines gegebenen Zeitmaaßes in verſchiedene kleinere Theile. Einige Tactführer nehmen zu dem Ende einen zuſammengerollten Bogen Papier in die Hand, um das Zeichen der Tactbewegung ſichtbarer zu machen, und das iſt ſo übel nicht; wenn man aber in franzöſiſchen Orcheſtern gar einen hölzernen Stock nimmt, um ſich bey iedem Tactſtriche damit hören zu laſſen, ſo iſt das nicht die beſte *) Art, und **Rouſſeau** hat nicht Unrecht, wenn er im Dictionnaire de muſique in den Artikeln: baton de meſure und battre la meſure, darüber ſpottet. Daß ein Singſchüler angehalten werden müſſe, ſich die Bewegung des Tacts mit der Hand oder mit dem Fuße, doch ohne Geräuſch und Poltern, ſo lange zu marqviren, bis er ſeinem Gefühle trauen kann, wird ein ieder leicht für nothwendig erkennen. Wie es aber auf die beſte Art geſchehen möge, das iſt bey verſchiedenen Gelegenheiten in dieſem Buche ſchon gezeigt worden, und ſoll auch künftig nicht aus der Acht gelaſſen werden.

§. 9.

Nach dieſer kleinen Ausſchweifung komme ich nun auf den Werth der Noten zurück. Wenn man das, was oben von einem Apfel geſagt

*) Zumal wenn das wahr iſt, was Rouſſeau an einem der oben angezeigten Orte ſagt: „Die Oper zu Paris iſt das einzige Theater in Europa, wo man den Tact ſchlägt, „ohne ihn zu beobachten; an allen andern Orten beobachtet man ihn, ohne ihn zu „ſchlagen.„

ſagt ward, auf dieſe anwendet, ſo wird man ſogleich einſehen, daß eine ganze Tactnote den Werth von zwo halben, iede halbe, den Werth von zwey Vierteln, iedes Viertel den Werth von zwey Achteln, iedes Achtel den Werth von zwey Sechzehnteln u. ſ. w. haben müſſe. Dieß iſt das Verhältniß unter den zunächſt auf einander folgenden Gattungen der Noten, wornach ſich nun das Verhältniß unter entferntern Gattungen leicht beſtimmen läßt; als wenn z. E. gefragt wird: Wie viel Sechzehntel gehören zu einem halben Tacte? Wie viel Achtel zu einem ganzen? In beyden Fällen acht. Folgende Tabelle wird darüber die beſte Erläuterung geben.



§. 10.

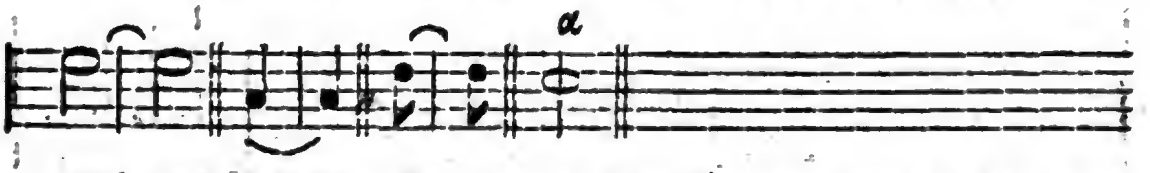
Die kleinere Gattung der Vier-und ſechzig Theile, welche mit vier Haken oder Qveerſtrichen geſchrieben wird, habe ich des Raums wegen nicht mit beygefügt. Ihr Werth gegen Zwey- und dreyßig-

theile ist ebenfalls wie 1 zu 2; gegen die gröſsern Gattungen, läſst sich derselbe leicht finden, wenn man in obiger Zahlentabelle den fünf Reihen die Zahlen 4, 8, 16, 32, 64, unten beyfügt. In dieser Tabelle kann man auf einen Blick den Werth aller Noten gegen einander übersehen. Man darf nur von der Zahl 1 an, die der Note gegen übersteht, deren Werth man wissen will, zwischen denselben Linien herab steigen, so erfährt man z. E. daſs ein halber Tact 2 Viertel, 4 Achtel, 8 Sechzehntel, 16 Zwey- und dreyſsigtheile und 32 Vier und sechzigtheile in sich begreift. Die umgekehrte Frage, z. E. Wieviel enthalten acht Sechzehntel Viertel? muſs in der Tabelle aufsteigend gesucht werden.

§. 11.

Es trägt sich bisweilen zu, daſs im Schreiben eine oder die andere dieser Noten in zwey kleinere getheilt, und ein ganzer Tact mit zween halben, ein halber mit zwey Vierteln, ein Viertel mit zwey Achteln u. s. w. geschrieben werden muſs; am öftersten geschieht das, wenn in die Mitte einer solchen Note ein Tactstrich gesetzt werden soll. Da nun aber gleichwohl zwo solche Noten nicht als zwey sondern als eine gesungen werden sollen, so bindet man sie vermittelst eines darüber oder darunter gesetzten Bogens zusammen. Z. E.

α



Die beyden halben Tacte gelten hier für einen ganzen, die zwey Viertel für einen halben Tact, und die beyden Achtel für ein Viertel. Anstatt der beyden halben Tacte bedient man sich auch der bey α gezeigten Art im Schreiben, und zieht den Tactstrich durch den Kopf einer ganzen Tactnote mitten durch *).

§. 12.

*) Ein gewisser Notenschreiber verrieth seine Unwissenheit, der, da er das Stabat mater des Pergolesi in Stimmen ausschreiben muſste die durchstrichenen ganzen Tactnoten in den beyden Allabreveſätzen grade für nichts ansahe, und sie alle auslieſs.

Digitized by Google

§. 12.

In der Einleitung §. 2. iſt geſagt worden, daß, ſobald der Werth der Noten werde erklärt ſeyn, die Lehre vom Tacte meine Hauptſache werden ſolle. Man muß dieß vornehmlich von den Uebungen verſtehen, und von nun an wenigſtens keine geringere Aufmerkſamkeit auf die richtige Eintheilung der Noten und den tactmäßigen Geſang wenden: denn in Anſehung der Lehren ſind noch eben ſo wichtige, blos aufs Treffen ſich beziehende, zurück. Die Lehre der Intervalle muß noch vollſtändiger abgehandelt werden, und dieß ſoll in folgenden Lectionen geſchehen. Ich will auch dieſe in ieder Lection immer noch voran ſchicken, und das, was zur Erklärung des Tacts nöthig ſeyn wird, darauf folgen laſſen: ſo daß man nun in ieder Lection auf zweyerley Achtung zu geben hat, auf **Ton** und **Bewegung**, oder auf **Treffen** und **Tact**.

§. 13.

Die Uebungsexempel werden dieſe doppelte Aufmerkſamkeit erfodern, und, ſo wie bisher, genau nach den Lehren eingerichtet ſeyn, die in ieder Lection vorgetragen worden. Ueber das itzt folgende will ich noch einige Erläuterungen voran ſchicken. Es fängt in der natürlichen weichen Tonart von A an, und endigt ſich in derſelben. Der in voriger Lection §. 6. 7. beſchriebenen Verwandſchaft gemäß, weicht es bey α zuerſt in die kleine Terz c aus, und dieſe Ausweichung wird in der freyen*) Schreibart der Ausweichung in die Qvinte vorgezogen; in Fugen aber, auch in einigen franzöſiſchen Liedern und Tanzſtücken hat die Qvinte den Vorzug vor der Terz. Weiter hin geſchieht bey β die Ausweichung dieſes Exempels in die Qvinte e. Es wendet ſich darauf bey γ in die Qvarte d, bey δ in die Sexte f, bey ε in die Septime g, und ſodann wider zurück nach A. Die Qvarte und

*) Die freye Schreibart wird der gebundenen entgegen geſetzt, und ſo genannt, wegen der Freyheiten, die ſie ſich gegen die Regeln der Harmonie erlaubt, da hingegen jene dieſe Regeln ſtreng beobachten muß, und nirgends mehr als in Canonen und Fugen.

Digitized by Google

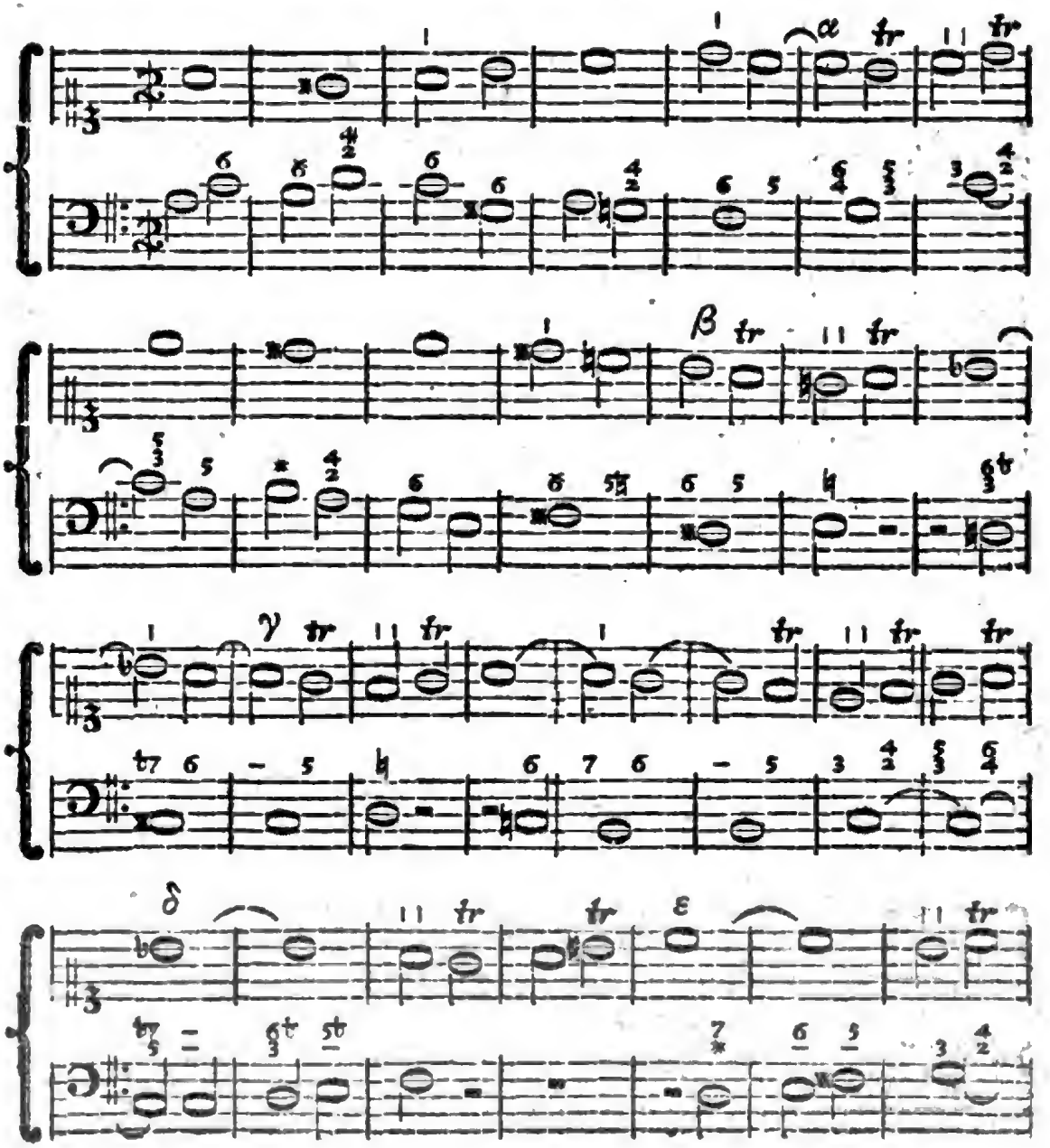
Qvinte ſind, ſo wie der Hauptton, Molltonarten; die Terz aber mit ihrer Qvarte und Qvinte, die gegen den Hauptton die Sexte und Septime vorſtellen, ſind Durtonarten. Außerdem findet ſich in dieſem Exempel zwiſchen der Modulation von der Qvarte zur Sexte noch eine Wendung in die Terz, weil man es in den muſikaliſchen Stücken öfters ſo finden wird; indem man nicht von einer Tonart zur andern ſo fort zu irren pflegt, ſondern zwiſchen denſelben auf die Haupttonart, oder eine ihr näher verwandte, öfters zurück kommen muß, damit das Gehör dieſe nicht endlich gar verliere. Doch dieſe Regel geht mehr den Componiſten, als den Sänger an.

§. 14.

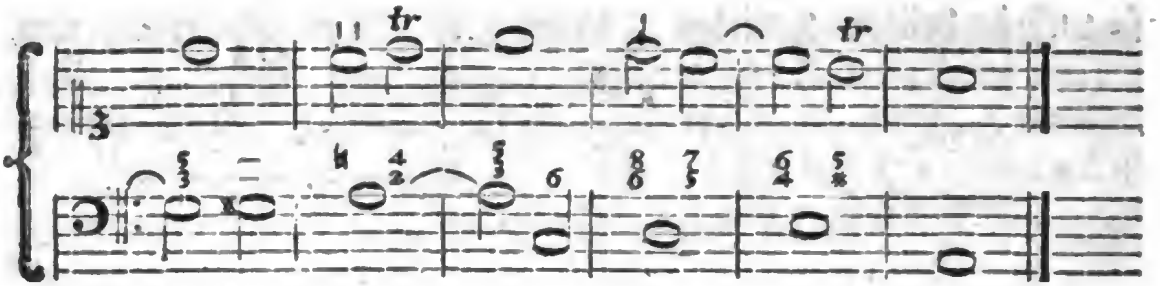
In Anſehung der Eintheilung der Noten, ſind nur zwo nähere Gattungen vermiſcht gebraucht worden, die ſich gegen einander verhalten wie 1 zu 2, oder wo eine Note zwo andere gilt. Um ſich mit dieſer Eintheilung noch in mehrern Gattungen zu üben, zumal wenn man etwas geſchwinder ſingen will, kann man in dieſem Exempel die ganzen Tactnoten zu halben, die halben aber zu Vierteln machen; oder es in noch kleinere Noten in Viertel oder Achtel überſetzen. Ich werde davon ein Beyſpiel geben, auch dazu andere Tonarten wählen; welche Uebung nicht allein nützlich, ſondern ſelbſt nöthig iſt. Mit der Eintheilung der Noten muß man die Tacteintheilung nicht vermengen; dieſe gründet ſich zwar auf jene, iſt aber mit derſelben nicht völlig einerley. Sie iſt ſehr verſchieden in ihren Arten; dahingegen der Werth der Noten immer derſelbe bleibt. Die verſchiedenen Tactarten ſollen in den künftigen Lectionen nach und nach erklärt, und in Uebung gebracht werden. Für das folgende Exempel iſt es genug, wenn man weiß, daß ieder Tact, ſo wie er zwiſchen zween Strichen eingeſchloßen iſt, als zweytheilig angeſehen, und auch ſo mit der Hand bemerkt werden kann. In dem erſten Exempel iſt in einer ganzen Tactnote Auf- und Niederſchlag beyſammen; im zweyten müſſen zwey Viertel auf einen Tacttheil gerechnet werden;

ſo

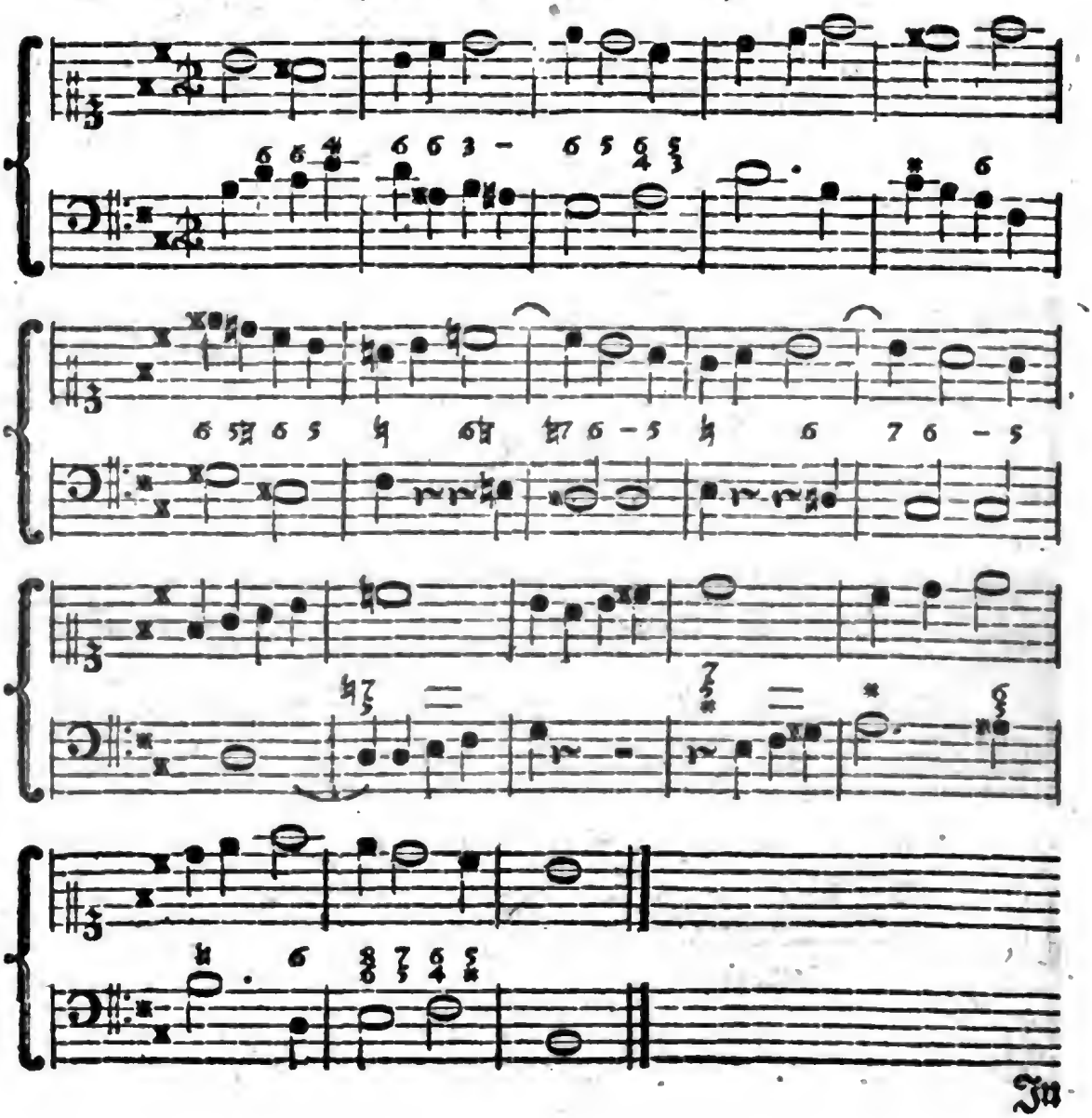
ſo auch im dritten, wo ieder Tacttheil ſelbſt nur ein Viertel iſt, und ſodann durch zwey Achtel vorgeſtellt werden kann. Die gröſsern und kleinern Ruhepuncte, wo der Sänger die Noten abſetzen und Athem holen kann, ſind das erſtemal abermals mit einfachen und doppelten kleinen Strichen über den Noten bemerkt.



Digitized by Google

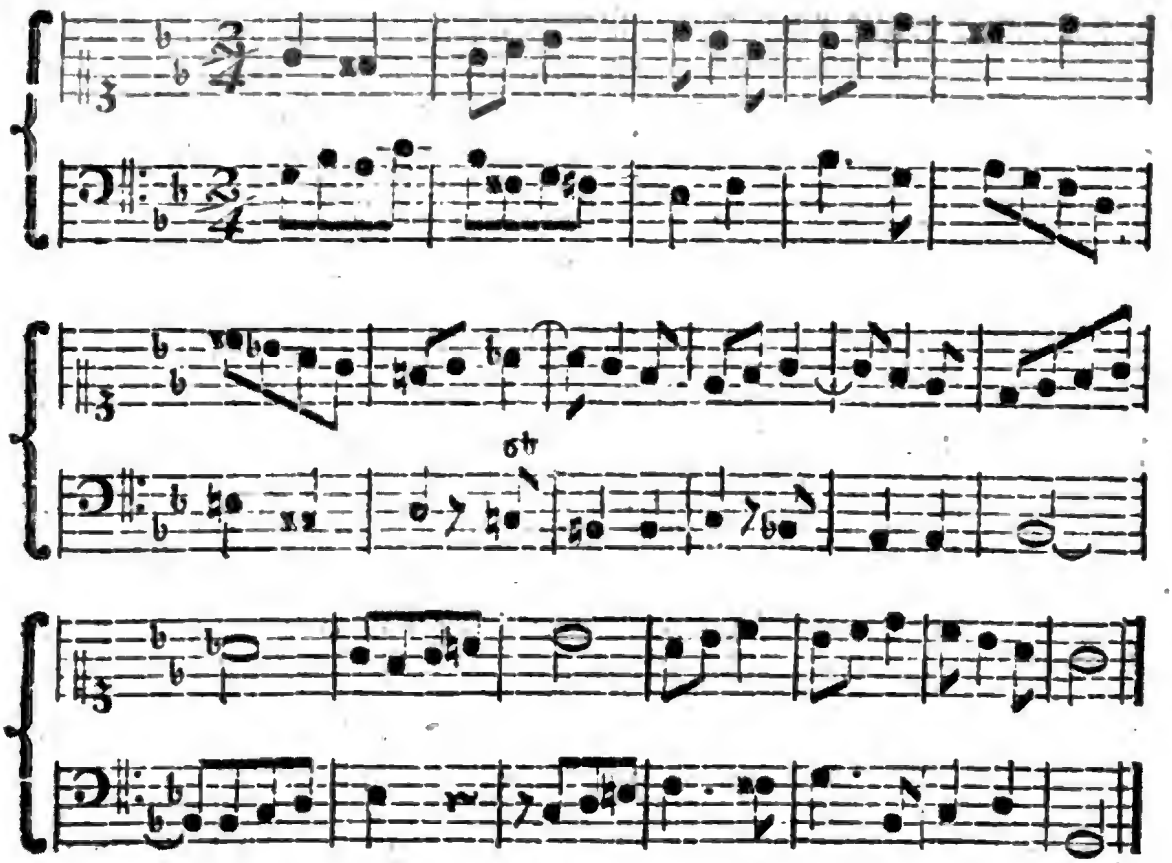


In kleinern Noten, einen Ton höher verſetzt.



Digitized by Google

In noch kleinern Noten, einen Ton tiefer.



§. 15.

Wegen des Zuſammenbindens zwoer Noten vermittelſt eines Bogens, wovon §. 11. geredet ward, muß ich hier noch erinnern, daß es nicht allein mit zwo gleichgeltenden Noten, ſondern auch mit ungleichen, mit einer längern und kürzern geſchehen könne. Man findet in obigen Exempeln Beyſpiele davon. Doch muß die lange Note immer vor der kurzen voraus gehen; umgekehrt werden dieſe Bindungen bey verſtändigen Componiſten nicht leicht gefunden. Die auf dieſe Weiſe mit einer längern Note verbundene kurze Note darf eben ſo wenig beſonders angeſchlagen werden, als in dem §. 11. beſchriebenen Falle; ſondern die vorſtehende lange Note wird um ſoviel, als die kurze Note gilt, länger ausgehalten. Es iſt nicht nö-

thig, die Sache ietzt weiter durch Beyspiele zu erläutern, da deren künftig noch genug vorkommen werden.

§. 16.

Die Art des Absetzens, bey Einschnitten, wo keine Pausen stehen, recht zu begreifen, merke man, daß eine dazu beqveme Note nur in der Hälfte des Werths vorgetragen, und die andere Hälfte in eine Pause verwandelt werden muß, welche sodann zum Athemholen angewandt wird. Die Pausen soll der Sänger zwar erst in folgender Lection kennen lernen; das hindert aber nicht, ihm hier durch ein Beyspiel zu zeigen, wie er bey obigem Uebungsexempel zu verfahren hat:

Die Anwendung auf ähnliche Tactarten in kleinern Noten läßt sich leicht machen.

Sechste Lection.

Springende Intervalle §. 1. Durch die Octave erhöhte Intervalle §. 2. In einer Tabelle vorgestellt §. 3. Werden eingetheilt in einfache und doppelte §. 4. Wie sie auf dem Notenplane am leichtesten zu erkennen sind §. 5-7. Vorstellung aller Intervalle in Noten §. 8. Eintheilung der Intervalle in consonirende und dissonirende §. 9. Erklärung der Consonanz und Dissonanz §. 10. Noch etwas über den Werth der Noten §. 11. Von Pausen §. 12. Von der zweytheiligen Tactart, und der Untereintheilung in Tactglieder §. 13. Von der viertheiligen Tactart §. 14. Vom Tactschlagen in dieser Art, und vom Wiederholungszeichen §. 15. Von Anwendung der Grauniſchen Sylben §. 16.

§. 1.

Bisher haben wir uns blos mit der stufenweisen Fortschreitung der Melodie durch große, kleine und übermäßige Secunden bekannt gemacht, und, wie ich hoffe, sattsam geübt; nun müssen wir auch die übrigen Intervalle, die unter dem Namen der **Sprünge** begriffen werden, etwas näher kennen, und in Ausübung bringen lernen.

Digitized by Google

lernen. Der meiſten von ihnen iſt hin und wieder ſchon gedacht worden. Die Namen Terz, Qvarte, Qvinte, Sexte, Septime, Octave können keine unbekannte Namen mehr ſeyn; es kömmt alſo nur darauf noch an, ihre Eigenſchaften und verſchiedene Geſtalten zu kennen, und das Verzeichniß derſelben mit den noch fehlenden vollends ganz zu machen. Das letzte wollen wir zuerſt vornehmen.

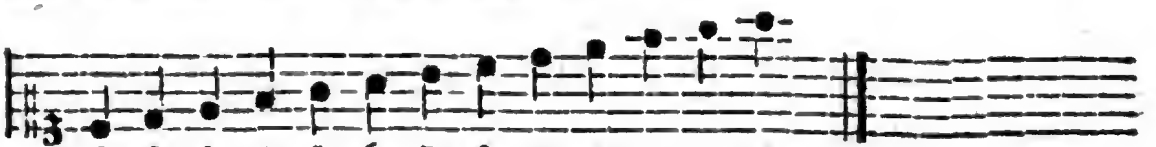
§. 2.

Nicht allein in der Lehre der Harmonie wird von Nonen, Decimen, Undecimen u. ſ. w. geredet; ſondern auch in der Melodie werden dem Sänger öfters Sprünge vorkommen, die um mehr als eine Octave von einander entfernt ſind. Sie können zwar alle auf ihre Octaven herab geſetzt werden, und der Sänger muß es im Anfange, um ſie mit Sicherheit anzugeben, immer auch thun, wie ihm bey Gelegenheit ſoll gezeigt werden; man erfährt aber auch dadurch, daß ſie eigentlich keine neuen Intervalle, ſondern nur **erhöhte Octaven** von ſchon bekannten Intervallen ſind. So erhalten wir durch die um eine Octave erhöhte Secunde eine **None**, durch die Terz unter ähnlichen Umſtänden eine **Decime**, durch die Qvarte eine **Undecime**, durch die Qvinte eine **Duodecime**, und durch die Sext eine **Terzdecime**.

§. 3.

In folgender **Tabelle** kann man alle in der diatoniſchen Leiter von c dur enthaltene Intervalle mit einem Blicke überſehen. Die erſte den Noten gleichlaufende Reihe von Zahlen ſtellt alle Noten als Intervalle gegen die Prime c vor, die zweyte Reihe thut eben das gegen d, die dritte gegen e, u. ſ. f. Will man von d, e und den folgenden Tönen die Intervalle ſo haben, wie ſie in ihren eigenthümlichen Tonleitern erſcheinen, ſo darf man ſich bey den Noten nur die Verſetzungszeichen hinzu denken, und am Ende noch einen oder etliche Töne beyfügen, wenn man die Liſte der Intervalle eben ſo groß verlangt, als ſie hier von c dur erſcheint. Würde des Schreibens nicht zu viel, ſo riethe ich, für iede verſetzte Tonleiter eine

ähnliche Tabelle zu entwerfen: aber eine Sache recht zu wissen, läßt man sich auch keine Mühe dauern.



1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
				1	2	3	4	5	6	7	8	9
					1	2	3	4	5	6	7	8
						1	2	3	4	5	6	7

§. 4.

Man muß sich bey den Ziffern stets die Namen der Intervalle denken, um sich dieselben geläufig zu machen: 1 Prime, 2 Secunde, 3 Terz, 4 Qvarte, 5 Qvinte, 6 Sexte, 7 Septime, 8 Octave, 9 None, 10 Decime, 11 Undecime, 12 Duodecime, 13 Terzdecime*). Mit der siebenden Reihe der Ziffern habe ich abgebrochen, weil die achte Reihe nichts neues, sondern blos die Intervalle der ersten in eben der Gestalt, nur um eine Octave höher, dargestellt haben würde. Wir hätten unter dem Namen der Prime, Secunde, Terz u. s. f. nichts weiter erhalten, als was wir unter dem Namen der Octave, None, Decime u. s. f. schon haben. Diese Aehnlichkeit unter verschiedenen Intervallen bringt eine Eintheilung derselben in **einfache** und **doppelte** hervor. Von der Prime bis zur Septime gehen die einfachen, und von der Octave bis zur Terzdecime die doppelten.

§. 5.

Wenn der Sänger alle Intervalle, in den verschiedenen Tonleitern, nach der vorgelegten Tabelle, vermittelst der Benennung mit Buchstaben sich ins Gedächtniß bringen solte, so würde das wohl eine

*) Daß diese Namen alle aus der lateinischen Sprache sind, und nicht viel Donatgelehrsamkeit erfodern, um verstanden zu werden, ist oben schon erinnert worden.

eine ziemlich schwere Aufgabe für ihn seyn: besser ist es, wenn er sich übt, sie sogleich auf dem Notenplane mit den Augen zu messen, und sich die Sache durch folgende Anmerkungen erleichtert. Alle Terzen, Qvinten, Septimen, Nonen, Undecimen und Terzdecimen haben gegen ihre Primen einen **gleichförmigen** Stand; das ist: wenn die Prime, oder das untere Ende des Intervalls, (in welchem Verstande ich hier das Wort Prime nehme) auf einer Linie steht, so muß das obere Ende auch auf einer Linie stehen; findet man aber das untere Ende im Zwischenraume der Linien, so muß das obere Ende auch im Zwischenraume stehen. Dem zu Folge stehen alle Terzen auf den beyden nächsten Linien, oder in den beyden nächsten Zwischenräumen; alle Qvinten springen von einer Linie auf die dritte, oder von einem Zwischenraume in den dritten; alle Septimen bedürfen vier Linien, und auch so viele Zwischenräume; alle Nonen fünf Linien oder fünf Zwischenräume; alle Undecimen sechs Linien oder sechs Zwischenräume, und alle Terzdecimen sieben Linien oder sieben Zwischenräume. In Betrachtung der letztern, der Nonen, Decimen u. s. f. ist es vielleicht schwer, ihren Abstand so genau mit den Augen zu messen; es kann auch genug seyn, wenn man nur gewahr wird, daß es Intervalle sind, die über die Octave hinaus gehen, da sie ohnedem durch Hülfe der Octave gesucht und gefunden werden müssen.

§. 6.

Die zweyte Anmerkung ist: Alle Secunden, Qvarten, Sexten, Octaven, Decimen und Duodecimen haben gegen ihre Primen einen **nicht gleichförmigen** Stand; das ist: wenn das untere Ende des Intervalls auf einer Linie steht, so muß das obere Ende in einem Zwischenraume stehen; oder umgekehrt: steht das eine Ende im Zwischenraume, so muß das andere auf einer Linie stehen. So haben in den bisherigen Exempeln alle Secunden auf den nächsten Stufen neben einander gestanden; und so stehen alle Qvarten mit dem einen Ende auf einer Linie, und mit dem andern im zwey-

Digitized by Google

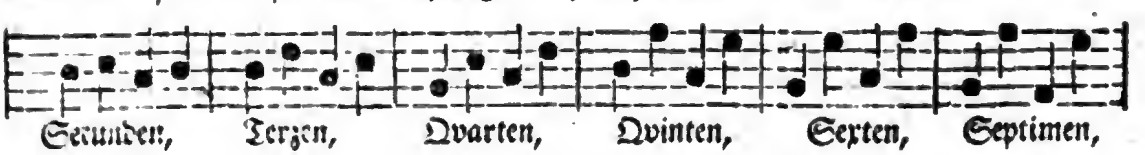
ten Zwiſchenraume, oder umgekehrt; alle Sexten ſpringen von einer Linie bis in den dritten Zwiſchenraum, oder von einem Zwiſchenraume bis auf die dritte Linie; alle Octaven von einer Linie bis in den vierten Zwiſchenraum, oder aus einem Zwiſchenraume bis auf die vierte Linie. Bey den Decimen und Duodecimen will ich mich ietzt nicht länger aufhalten.

§. 7.

Wenn das Auge in Anſehung der Terzen, Qvinten, Septimen u. ſ. f. ſchon ſattſam geübt und ſicher iſt, kann man auch die zweyte Anmerkung ſich ſo vorſtellen: die Qvarte liegt eine Stufe höher als die Terz, oder eine Stufe niedriger als die Qvinte; die Sexte liegt eine Stufe höher als die Qvinte, oder eine Stufe unter der Septime; die Octave iſt um eine Stufe höher als die Septime und um eine niedriger als die None. Dieſe Vorſtellung wird uns noch an einem andern Orte nützlich ſeyn.

§. 8.

Um von den in den drey vorhergehenden Paragraphen gemachten Anmerkungen ein deutliches Bild vor Augen zu haben, betrachte man folgende Vorſtellung der Intervalle nur auf einigen Stellen. Es iſt auf allen Linien und Zwiſchenräumen, in allen Tonarten eben daſſelbe; auch iſt es einerley, ob man die Intervalle aufſteigend oder abſteigend nimmt. Man muß ſie wenigſtens auf beyde Art kennen, und üben, weil ſie im Geſange auf beyde Art vorkommen.



§. 9.

Digitized by Google

§. 9.

Alle Intervalle, die man in den diatonischen Tonleitern findet, sind entweder **klein** oder **groß**, **vermindert** oder **übermäßig**, **consonirend** oder **dissonirend**. Die *) reine Qvarte, reine Qvinte, und reine Octave nennt man **vollkommene Consonanzen**, weil mit ihnen keine Veränderung vorgenommen werden kann, ohne daß sie sogleich zu Dissonanzen werden. Zu den Consonanzen gehören auch die Terzen und Sexten, werden aber **unvollkommene Consonanzen** genennt, weil sie unter der doppelten Gestalt, als große und kleine erscheinen. Die Secunden und Septimen sind in allen Gestalten **Dissonanzen**. Die doppelten Intervalle richten sich nach den einfachen, bis auf die Undecime, welche eben so wie die None eine Dissonanz ist. Die im Gesange brauchbaren verminderten und übermäßigen Intervalle, welche insgesamt Dissonanzen sind, finden sich meistentheils in der weichen Tonleiter, und es soll zu einer andern Zeit davon geredet werden. Die Eintheilung der Dissonanzen in vollkommene, unvollkommene und alterirte gehört mehr in die Lehre der Harmonie, als in eine Anleitung zum Singen.

§. 10.

Was sind nun aber Consonanzen? und was sind Dissonanzen? Die Liebhaber der Zahlentheorie werden das aus den Rationen der Intervalle erklären wollen, und sagen: Diejenigen Verhältnisse, die der

*) Man halte mir es zu Gute, daß ich hier die Qvarte unter die Consonanzen, und gar unter die vollkommenen rechne, da einige berühmte Tonlehrer sie unter die Dissonanzen setzen. Ich sehe sie als die Umkehrung der Qvinte an. Da nun durch die Umkehrung zwar die Größe der Intervalle, aber nicht ihre Natur verändert wird; da auch in der natürlichen Folge der harmonischen Töne, wie sie die Natur hervorbringt, die Qvarte sogleich auf die Qvinte folgt, und eher da ist als die Terz, so habe ich es nicht über das Herz bringen können, sie unter die Dissonanzen zu verweisen. Ein anderes ist es mit der doppelten Qvarte oder mit der Undecime; aber darum hat sich mehr der Harmonist als der Sänger zu bekümmern.

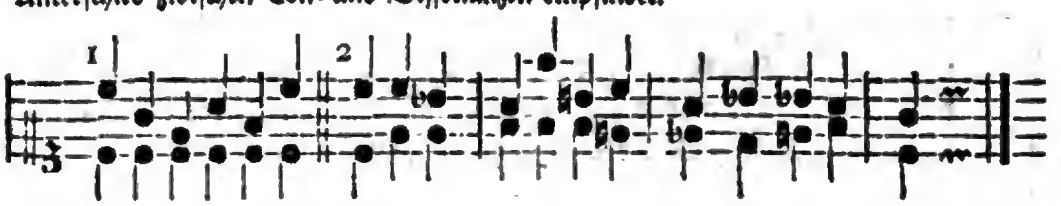
Digitized by Google

der Unität am nächsten sind, geben Consonanzen, und die davon weiter entfernt sind, Dissonanzen. Das ist nun wohl nicht viel besser, als wenn man einem Fieberpatienten die Arzeneyen auf einen Zettel geschrieben eingeben wollte. Der Zettel muß in die Apotheke, und die Intervalle müssen zum Gehöre gebracht werden. Dieses nun wird bey einigen derselben einen gewissen wohllautenden Zusammenklang finden, der für sich allein schon Gnüge leistet, und das sind **Consonanzen**; bey andern hingegen, bey den *) **Dissonanzen**, wird das Ohr wohl einen Zusammenklang, aber keinen so wohllautenden, oder für sich allein schon genug thuenden empfinden; es wird sich ein gewisses Verlangen nach einem andern Zusammenklange dabey äußern, der diesen gewissermaßen zurecht weißt. Das ist es, was man bey Dissonanzen die **Auflösung** nennt. Die **Vorbereitung** derselben, die in der gebundenen Schreibart noch Gesetz ist, wird in der freyen weniger beobachtet als die Auflösung. Um beydes hat sich der Componist mehr zu bekümmern als der Sänger.

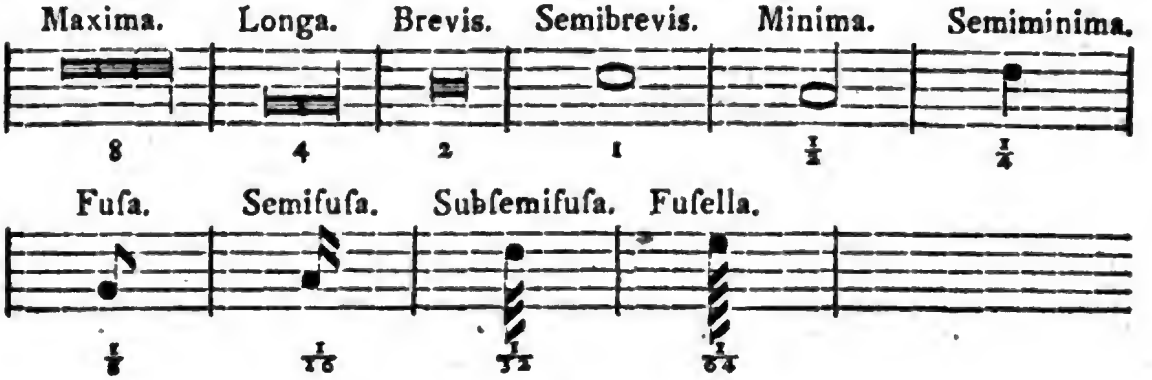
§. II.

Unter den Noten, deren verschiedenen Werth wir kennen gelernt haben, war die ganze Tactnote die größte oder längste. Bey den Alten hieß sie gleichwohl Semibrevis, die **halbkurze**, oder die nur den

*) Der Ursprung dieser Wörter aus dem Lateinischen wird keinem unbekannt seyn, der in Cellarii Libro memoriali bis aufs S gekommen ist. Um sich aber von dem angegebenen Unterschiede zwischen Con- und Dissonanzen zu überzeugen, mache man einen Versuch, (auf dem Claviere, wenn man will), mit folgenden beyden Exempeln. Das erste enthält fünferley Consonanzen, die man rückwärts spielen und nach Gefallen versetzen kann, ohne daß das Ohr etwas dagegen einzuwenden haben wird. Man thue hernach eben das mit dem zweyten Exempel, welches einige Dissonanzen, nebst ihren Auflösungen enthält; man spiele es rückwärts, und sage hernach, ob man den Unterschied zwischen Con- und Dissonanzen empfindet.



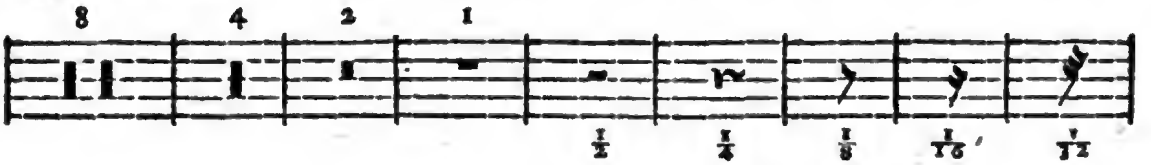
den halben Werth der kurzen hat. Die **kurze** (brevis) galt zwo solche Tactnoten. Nun wenn das kurze Noten waren, wird man denken, wie sahen denn damals die langen aus? Es fanden sich deren noch zwo, von denen die eine longa, die lange, die andere maxima, die gröſste, hieſs; jene galt vier ganze Tactnoten oder Semibreven, diese aber acht. Heut zu Tage sind die beyden letztern nicht mehr im Gebrauche, wie denn auch die Alten sich ihrer nur in ihrem Canto fermo, oder Choralgesange, bedienten. Die brevis, von zween Tacten, kömmt noch zuweilen am Ende, beym Aushalten, und in der gewiſs auch entbehrlichen Tactart $\frac{3}{1}$ vor. Um sie aber insgesammt ihrer Figur nach zu kennen, und die lateinischen Namen von allen zu wissen, will ich sie zusammen hersetzen.



§. 12.

Da sich nun öfters der Fall ereignet, daſs, indem die eine Stimme fortsingt, die andere still schweigen, aber zu rechter Zeit auch wieder mit dem Gesange eintreten muſs, so wird man leicht auf die Vermuthung gerathen, daſs dieses Stillschweigen durch gewisse Zeichen bestimmt und angedeutet werden könne. Diese Zeichen nennt man **Pausen**, und man hat deren eben so viel, als man, im Vorigen §. Gattungen von Noten gesehen hat. Die Pause von acht Tacten zwar, welche vier Linien faſste, ist nicht mehr im Gebrauche, sondern die von vier Tacten, welche drey Linien faſst, und von den Franzosen le baton, der Stock, genennt wird, setzt man dafür zwey-

mal. Die Pauſe von zween Tacten berührt nur zwo Linien, und die von einem Tacte hängt von einer Linie abwärts. Bis hieher wird auch immer der Werth der Pauſen in Zahlen darüber geſetzt. Von den kleinern Pauſen, die weniger als eine ganze Tactnote gelten, ſteht die halbe Tactpauſe aufwärts auf einer Linie. Die Viertelpauſe, von den Franzoſen crochet, ein Haake, genannt, hat ihre eigene Figur, und bey den übrigen kömmt die Anzahl der Haaken mit denen an den Noten überein, wie man aus folgender Vorſtellung ſehen wird.



§. 13.

Unſere bisherigen Uebungsexempel ſind alle in der **zweytheiligen** Tactart geweſen, d. i. ieder *) Tact, ſo wie er auf dem Papiere zwiſchen zween Strichen eingeſchloſſen iſt, enthielt nicht mehr als zwo Noten, eine im Niederſchlage, (in theſi), die andere im Aufſchlage, (in arſi). Gleichwohl hätten für eine Note bisweilen zwey kleinere, auch wohl vier noch kleinere z. E. 2 Viertel oder 4 Achtel anſtatt

*) Das Wort Tact wird in der muſikaliſchen Sprache in vielerley Verſtande gebraucht. Von den Noten, die man auf dem Papiere zwiſchen zween Strichen eingeſchloſſen findet, ſagt man, es ſey ein Tact; die ganze Tactnote nennt man daher ebenfalls kurz weg einen ganzen Tact. Auch wird dieſes Wort für die Beſtimmung des Zeitraums gebraucht, in welchem die zu einem Tacte auf dem Papiere gehörigen Noten vorgetragen werden müſſen. In dieſem Verſtande hört man von langſamen und geſchwinden Tacte, vom Singen nach dem Tacte, und wider den Tact, reden. Die Wörter Tactbewegung, oder Zeitmaaß, wären hier beſtimmter und der Sache angemeſſener. Selbſt die Bewegung mit der Hand, wodurch das Zeitmaaß regiert und ſinnlich gemacht wird, nennt man Tact. Man ſagt, den Tact geben, den Tact ſchlagen, den Tact führen. Alle dieſe Bedeutungen haben Beziehungen auf einander, und eine ſchließt die andere ein; indeß nehme ich hier dieß Wort in der erſten Bedeutung.

Digitized by Google

anſtatt einer halben Tactnote ſtehen können; aber um den Anfänger nicht zu verwirren, bin ich lieber bey der einfachſten Eintheilung geblieben, bis auf den kleinen Verſuch, der in den beyden Verſetzungen des vorigen Exempels gemacht worden iſt. Wenn daſelbſt vier Noten in einem Tacte zuſammen kommen, ſo ſind daraus doch nicht vier Tacttheile geworden, ſondern es müſſen zwo Noten immer für einen Tacttheil genommen werden. Man nennt dieſe Noten alsdann **Tactglieder**, und in Betrachtung, daß zwey und drey Tactglieder für einen Tacttheil ſtehen können, erhalten wir die allgemeine Eintheilung der Tactarten in **gerade zwey- und dreygliedrige**, und in **ungerade zwey- und dreygliedrige**.

§. 14.

Zu den geraden zweygliedrigen Tactarten gehört auch die **viertheilige** Tactart, oder der ſo genannte **Viervierteltact**. Er iſt von der obigen Art darinne unterſchieden, daß nicht zwey Viertel für einen Tacttheil genommen werden können, ſondern iedes Viertel ſelbſt als ein Tacttheil angeſehen werden muß; daß alſo zwo lange und zwo kurze Noten, oder Theſis und Arſis zweymal in einem Tacte vorkommen. Das erſte und dritte Viertel ſtehen in Theſi, und ſind lang; das zweyte und vierte Viertel aber in Arſi, und ſind kurz. Für ieden Tacttheil, oder für iedes Viertel, können nun ebenfalls zwey kleinere Noten, nemlich zwey *) Achtel oder vier Sechzehntheile geſetzt werden. Wollte man iedes Viertel in eine halbe Tactnote verwandeln, ſo erhielte man eine gewiſſe größere Tactart, die man den **vierzweyteltact** nennt, der aber vom $\frac{2}{2}$ Tacte durch nichts weiter unterſchieden iſt, als daß er nur halb ſo viel Tactſtriche zählt. Man wird in der Folge davon ein Beyſpiel ſehen.

§. 15.

Nun ſoll noch ein Uebungsexempel in dieſer **viertheiligen** Tactart folgen. Man kann die Bewegung deſſelben ſich am beſten

*) Dieſe ſind alsdann die eigentlichen Tactglieder; denn wenn dieſe in noch kleinere Noten zergliedert werden, ſo hat man es blos als Verdoppelungen derſelben anzuſehen.

Digitized by Google

fühlbar machen, wenn man das erste Viertel mit einem etwas stärkern, das zweyte mit einem schwächern Niederschlage, das dritte und vierte aber mit einer doppelten Rückung der Hand aufwärts ausdrückt. Mit einem nach allen vier Winden gerichteten Gefechte der Hand, wobey die Nachbarn zur Rechten und Lincken für ihre Augen besorgt seyn müssen, wird im Tactgeben wenig gewonnen; am besten ist es, wenn man es ohne Grimassen, und mit dem wenigsten Geräusche thun kann. Die schicklichste und bequemste Art scheint mir zu seyn, wenn der Sänger seine Noten vor sich hinlegt, und sodann mit den Fingern der rechten Hand den Niederschlag in seine flache linke Hand verrichtet. Diesen allein kann er etwas hören lassen; das übrige muß nicht gehört, sondern blos gesehen werden, und dazu ist eine mäßige Erhebung der Hand schon hinreichend. Außerdem fängt dieses Exempel auch nicht im Niederschlage, sondern mit zwo Noten im Aufschlage an. Es ist ferner im achten Tacte durch ein Zeichen von einander abgesondert, welches man ein **Wiederholungszeichen** nennt, und eine Wiederholung des Vorhergehenden und Nachfolgenden verlangt, wenn auf beyden Seiten Puncte stehen, deren Anzahl übrigens gleichgültig ist; doch dürfen ihrer nicht weniger als zwey auf ieder Seite seyn. Am Ende, wenn die Wiederholung des zweyten Theils statt hat, werden diese Puncte noch einmal gesetzt.

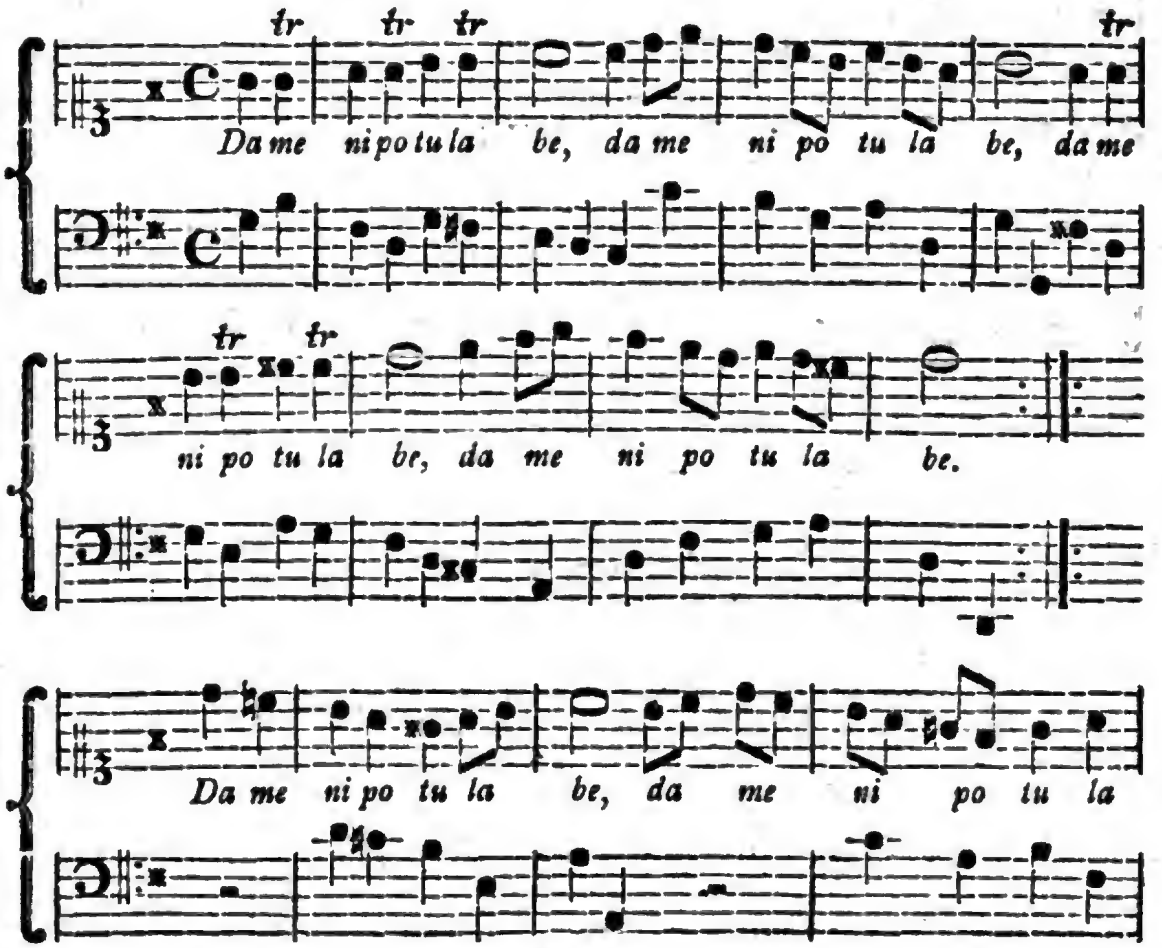
§. 16.

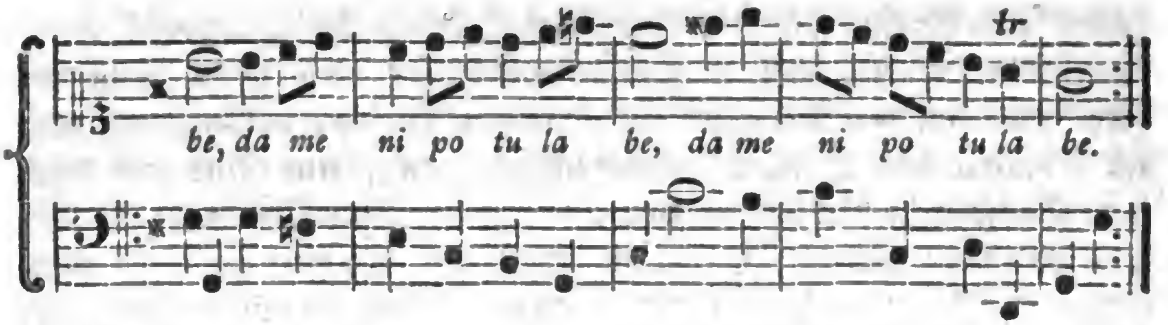
Vorausgesetzt, daß nun der Sänger die Noten ohne Anstoß zu benennen *) weiß, wollen wir ihm Gelegenheit geben, **Sylben** zu sprechen. Diese schon oben angeführten Sylben, da me ni po tu la be, sind eine Erfindung des seel. Capellmeisters **Graun**, der in sei-

*) Sollte mich diese Vermuthung betrügen, so versteht sichs von selbst, daß man bey iedem Uebungsexempel noch mit Abcdiren mit unter fortfahren müsse, wenn man an den kleinen Erläuterungsexempeln, deren in ieder Lection noch genug vorkommen werden, nicht genug zu haben glaubt, welche nicht besser, als mit den Buchstaben gesungen werden können.

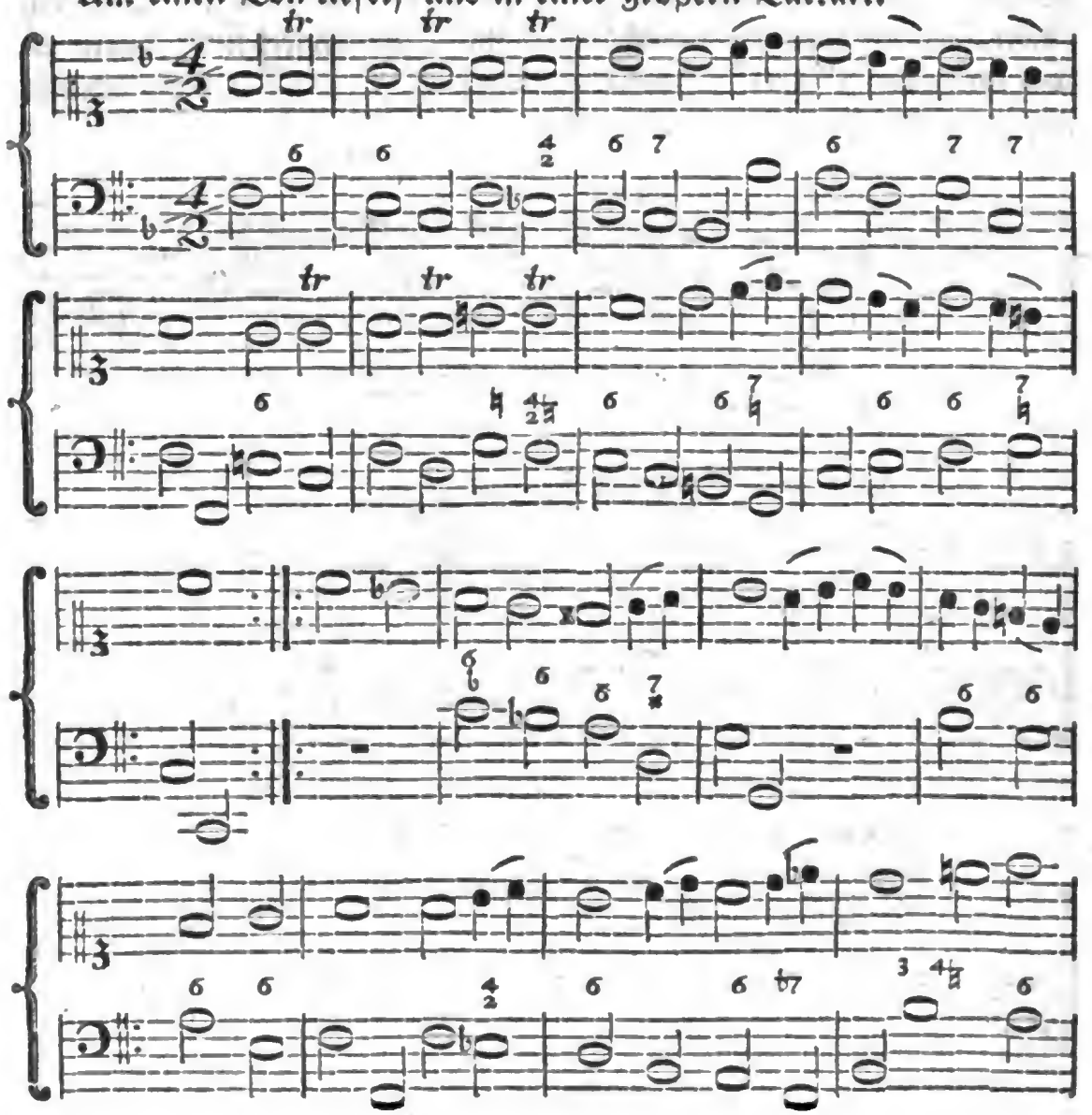
Digitized by Google

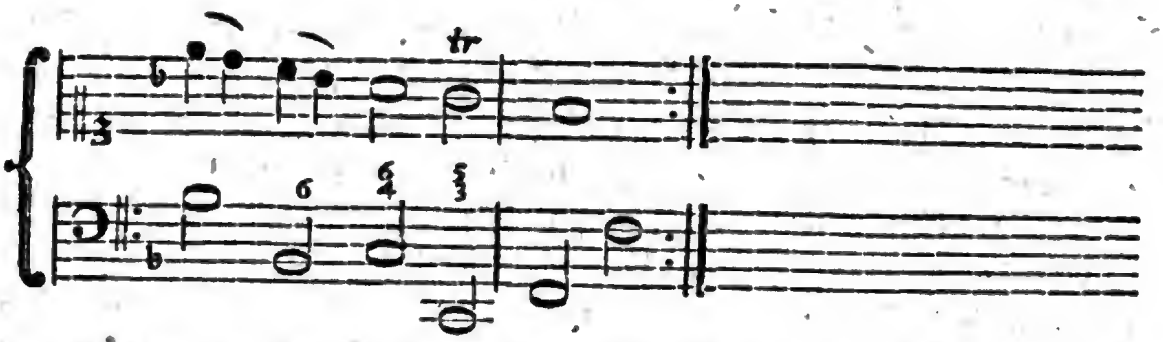
ſeiner Jugend ein eben ſo vortreflicher Sänger als Componiſt war. Sie haben den Vortheil, daß alle Vocale, auch die wohl zu unterſcheidende harte und weiche Conſonanten darinne vorkommen, und ich ermahne den Sänger angelegentlichſt, auf eine reine und deutliche Ausſprache der erſtern, und eine richtige Unterſcheidung der letztern befliſſen zu ſeyn. Das Unterlegen der Sylben geſchieht nach einzelnen Noten, wofern nicht beſondere Umſtände ein Anderes erheiſchen. Wenn nämlich zwey, drey, vier und mehrere Noten durch einen Bogen, oder, wenn es Achtel und Sechzehntel ſind, durch einen und zwey Queerſtriche verbunden ſind, ſo müſſen dieſe allemal auf eine Sylbe genommen werden.





Um einen Ton tiefer, und in einer größern Tactart.





Wegen der Bogen über den Noten ſehe man den §. 7. der fünften Lection nach, und vergleiche damit den 11ten und 15ten eben derſelben Lection, ſo hat man alles beyſammen, was über dieſe Materie geſagt werden kann.

Zur Uebung kann man dieſes Exempel noch in andere Tonarten übertragen, auch es in der kleinern Tactart des $\frac{4}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ zu Papiere bringen; da ohnedem dieſe Exempel keine feſtgeſetzte Bewegung in Anſehung des Zeitmaaßes erfodern, ſondern ſo wohl geſchwind als langſam geſungen werden können, auch der Uebung wegen geſungen werden ſollen.

Siebende Lection.

Eintheilung der Intervalle in einfache und zuſammengeſetzte §. 1. Große und kleine Terzen §. 2. 3. Wie ſie geſucht werden §. 4. Zwo Terzen geben eine Qvinte §. 5. Ingleichen den harmoniſchen Dreyklang §. 6. Wie die Qvinten geſucht werden §. 7. Mit der Octave vermehrt, giebt einen Vierklang oder Grundaccord §. 8. Allgemeine Anmerkung über die Intervallenexempel §. 9. Uebung der Octave §. 10. Vom Puncte hinter den Noten §. 11. Von veränderlichen Vorſchlägen §. 12. Einige Anmerkungen darüber §. 13. Von der dreytheiligen Tactart §. 14.

§. 1.

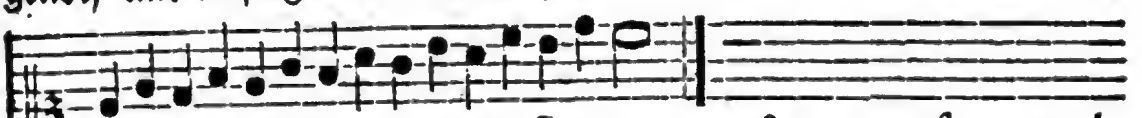
Wir wollen uns nun mit allen Intervallen in vier oder fünf Lectionen näher bekannt machen: nicht nach der Reihe ihrer Zahlen, wie man in deutſchen Singſchulen ſonſt zu verfahren pflegte, ſondern nach einer gewiſſen harmoniſchen Verbindung, die ſie unter

ein=

einander haben. Der Sänger verliere nun die in voriger Lection §. 5. wegen des Abmeſſens der Intervalle auf dem Papiere gemachten Anmerkungen nie aus den Augen. Es iſt einer Eintheilung derſelben in einfache und doppelte ſchon Erwähnung *) geſchehen; hier kömmt uns eine andere, nach dem **Rouſſeau** **), zu ſtatten. Alle Intervalle können auch in **einfache** und **zuſammengeſetzte** unterſchieden werden; Die Secunden, Terzen und Qvarten ſind in dieſem Verſtande allein einfache, alle übrigen ſind zuſammengeſetzte. Die Erläuterung darüber wird bey jeder Gelegenheit beſonders gegeben werden.

§. 2.

Die Beſchaffenheit dieſer Intervalle, ob ſie groß oder klein, übermäßig oder vermindert ſind, wollen wir iedesmal nach der harten Tonleiter unterſuchen, und was ſich in dieſer nicht findet, das wird in der weichen Tonleiter anzutreffen ſeyn. Die **Terz** ſoll voritzt den Anfang machen. Sie iſt ein Intervall von zwo Secunden in drey Stufen, ſowohl auf dem Notenplane, als auch wenn man ſie mit der Stimme ***) ſucht. In der harten Tonleiter finden ſich folgende, und in folgender Ordnung:



Unter dieſen ſieben Terzen ſind drey große, c - e, f - a, g - h, welche zwiſchen ihren drey Stufen zwo große Secunden oder ganze Töne

*) S. §. 3. der ſechſten Lection.

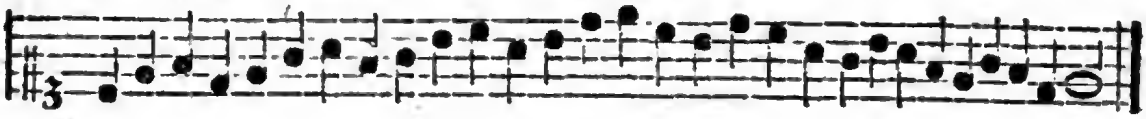
**) Man ſehe ſein Dictionnaire de Muſique, in dem Artikel Conſonnance. Er macht dieſe Eintheilung nur in Anſehung der Conſonanzen; wir aber wollen ſie von allen Intervallen überhaupt verſtehen.

***) Mit der Stimme ſuchen heißt, ein unbekanntes Intervall vermittelſt eines andern bekannten ausfindig machen. So gelangt man zur Terz, wenn man zwo Secunden auf- oder abſteigend ſingt. Es iſt dieſes Suchen für Sänger im Anfange ein nöthiges Hülfsmittel, bis ſie durch Zeit und Uebung die ſchwerſten und entfernteſten Intervalle ungeſucht angeben lernen.

Digitized by Google

Töne einſchließen, z. E. c d e; und vier kleine, d - f, e - g, a - c, h - d, welche aus einem ganzen und einem halben Tone beſtehen. Von einer Terz zur andern findet ſich immer eine abſteigende große oder kleine Secunde, oder eine aufſteigende, wenn die Terzen abwärts geſungen werden.

Oder ſteigend und fallend vermiſcht.



§. 3.

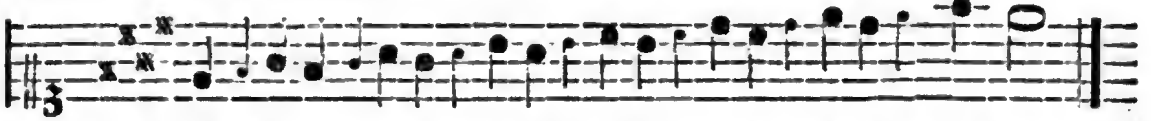
Die kleinen Terzen haben, wenn ſie vermittelſt der Secunden geſucht werden, den halben Ton bald zwiſchen der erſten und zweyten Stufe, wie z. E. e f g, h c d, bald zwiſchen der zweyten und dritten, als d e f, a h c. Dieſer Umſtand gründet ſich auf die Stelle, die dieſe Terzen in der Tonleiter einnehmen, und iſt in den verſetzten Tonleitern eben derſelbe. Z. E.

Hier wird das Auge auf dem Papiere den Unterſchied, der zwiſchen dieſen und den obigen Terzen iſt, nicht gewahr, wenn es nicht die in e dur verſetzte Tonleiter, und die dazu gehörigen Erhöhungszeichen bemerkt. Uebrigens ſuche man ſich im Treffen der Terzen, ſo wohl der kleinen als der großen, ſo wohl ab- als aufſteigend, ſobald als möglich feſt zu machen, weil wir ſie bey allen folgenden Intervallen als ein Hülfsintervall nöthig haben werden.

§. 4.

Sollte es dem Sänger Mühe machen, dieſe Terzen ſogleich zu treffen, und hätte er nöthig, ſie erſt zu ſuchen, ſo müßte es durch

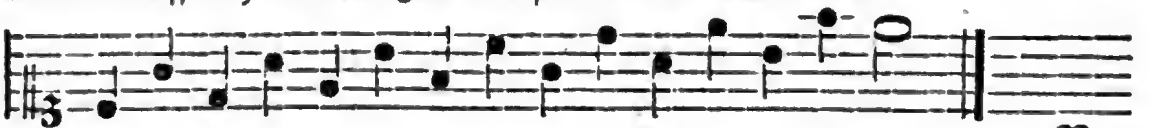
aufſteigende Secunden, und nach Beſchaffenheit der Tonleiter auf folgende Art geſchehen.



Das Hülfsintervall habe ich zwiſchen ieder Terz durch eine kleinere Note angedeutet. Man mache davon die Anwendung auf die beyden vorhergehenden Exempel; auch zu mehrerer Uebung noch auf mehrere verſetzte harte Tonleitern. Daß die Terzen **unvollkommne Conſonanzen** ſind, weil ſie als ſolche groß und klein ſeyn können, iſt ſchon geſagt, und man erinnere ſich, daß dieß auch von den Sexten gilt, da ſie ohnedem nichts anders als umgekehrte Terzen ſind.

§. 5.

Zwo Terzen über einander geben eine **Qvinte**, welche **rein** und eine **vollkommne Conſonanz** genennt wird, wenn ſie aus einer großen und kleinen Terz zuſammen geſetzt iſt, von denen bald die große, bald die kleine unten ſteht. Zwo kleine Terzen über einander, geben eine **verminderte** *) Qvinte, die als **Diſſonanz** in einen halben Ton abwärts aufgelöſt werden muß. Man wird in folgender Qvintenreihe, auf der ſiebenden Leiterſtufe, von h zu f, eine antreffen; die übrigen alle ſind **reine** Qvinten.

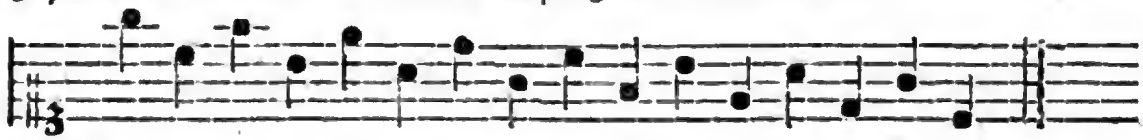


Von

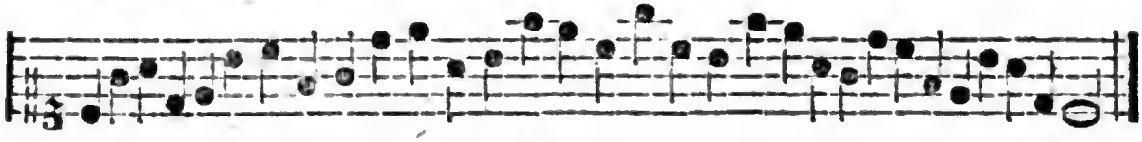
*) Einige Muſiker nennen dieſe verminderte Qvinte, die kleine, auch wohl die falſche; die übermäßige aber die große. Eben ſo machen ſie es mit der Qvarte: die übermäßige heißt bey ihnen die große, oder die falſche; die verminderte hingegen die kleine. Das kann man ihnen nun wohl erlauben, weil ſie ein gewiſſes Recht der Verjährung vorſchützen, und es überhaupt gut iſt, ut in verbis ſimus faciles. Mit der übermäßigen Qvinte haben wir in dieſer Lection noch nichts zu thun; ſie entſtehet durch zwo über einander geſetzte große Terzen, z. E. c e gis, und findet ſich in der weichen Tonleiter.

Digitized by Google

Von einer Qvinte zur andern findet sich hier eine fallende Qvarte, und eine steigende, wenn man die Qvinten abwärts singt. Es ist gut, daß man auf alles aufmerksam gemacht wird, damit man nicht bisweilen Dinge für neu ansieht, die schon da gewesen sind. Doch soll in folgender Lection von den Qvarten besonders gehandelt werden. Nun die absteigenden Qvinten.



Oder steigend und fallend vermischt.



§. 6.

Das Suchen der Qvinten durch Hülfe der Terz giebt zu einer andern sehr wichtigen Anmerkung Gelegenheit. Außerdem, daß man siehet, wie bald die große, bald die kleine Terz vorangehet, ist darinne auch die Lehre der sogenanten **Dreyklänge** *) oder **Accorde** enthalten. Diese sind gleichsam ein kurzer Inbegrif der Tonleiter, und das deutlichste Mittel die Tonart zu erkennen, welche einem musikalischen Stücke zum Grunde liegt. So wie die Tonleiter entweder hart oder weich ist, so ist es auch der Dreyklang; so wie bey jener der Unterschied auf der Terz beruht, also auch hier. Wird die reine Qvinte mit der großen und kleinen Terz zusammen gesetzt, das heißt, geht die große Terz voran, so nennt man das den **harten** Dreyklang; geht aber die kleine Terz voran, so heißt der Dreyklang ein **weicher.** Derjenige Dreyklang aber, der aus zwo klei-

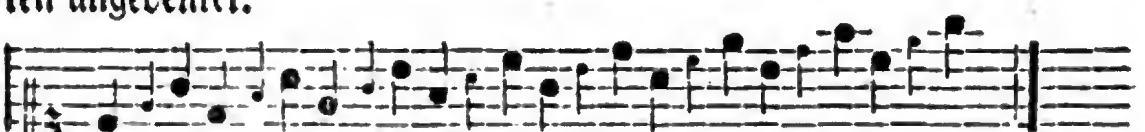
*) Ich weiß es wohl, daß es in der Harmonie mancherley Accorde, mancherley Drey- und Vierklänge giebt, und wenn ich eine Lehre der Harmonie schriebe, müßte ich hier etwas bestimmter reden. Für den Sänger aber ist es genug, wenn er nur das Ding kennen lernt, das man sonst einen harmonischen Dreyklang, oder reinen Grundaccord nennt. Von keinem andern Accorde ist auch in dieser Lection die Rede.

Digitized by Google

nen Terzen entsteht, welche eine verminderte Qvinte geben, wird ein **verminderter** Dreyklang genennt, und ist dissonirend, weil alle verminderte Intervalle Dissonanzen sind. Er kann auch nie zur Bestimmung einer Tonart, oder zur Grundlage eines musikalischen Stücks dienen; dazu sind nur die beyden ersten, der harte und weiche Dreyklang, brauchbar. So wie diese sind, so sind auch die Tonarten, in denen ein musikalisches Stück gesetzt ist. Wenn man die Redensarten: das Stück ist in c dur; das Stück ist in g moll, noch nicht verstanden hätte, so wird man sie nun verstehen.

§. 7.

Alle drey Arten des Dreyklangs, des harten, des weichen und verminderten, wird man in folgender Qvintenreihe finden, und zugleich sehen, wie die Qvinten vermittelst der Terzen gesucht werden müssen, so lange sie ein Sänger noch nicht mit Sicherheit zu treffen weiß. Der harte Dreyklang, wo die große Terz voran geht, findet sich dreymal, in c e g, f a c, g h d; der weiche, der die kleine Terz unten hat, ebenfalls dreymal, in d f a, e g h, a c e; der verminderte ist ein einzigesmal da, in h d f. Das Auge nicht zu verwirren, habe ich die Terzen abermals mit kleinern Noten zwischen den Qvinten angedeutet.



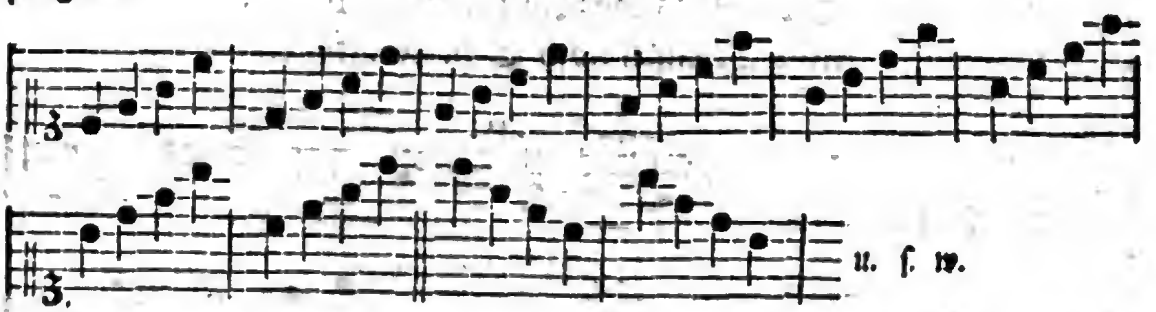
Man verlängere dieses Exempel dadurch, daß man es in absteigenden Qvinten rückwärts singe; auch kann man es in andere Tonarten übertragen.

§. 8.

Um die Dreyklänge zu vollständigen Accorden zu machen, (denn darunter versteht man doch wohl insgemein einen Vierklang), fügt man ihnen oben noch eine reine Qvarte *) bey, welche mit dem unter-

*) Wenn der reine oder vollkommene Grundaccord dem Menschen von Natur so eingepflanzt ist, wie einige Tonlehrer glauben, so bin ich gar nicht in Sorgen, daß nicht ieder

ersten Tone des Dreyklangs eine Octave macht. Man sagt daher, ein Accord bestehe aus der Terz, Qvinte und Octave. Was hier vom Unterschiede des harten und weichen, oder Dur- und Mollaccords gesagt werden könnte, wäre nichts anderes, als was im Vorigen über die Dreyklänge ist gesagt worden. Die reine Octave behauptet unter den vollkommenen Consonanzen den ersten Platz; der zweyte gehört der reinen Qvinte. Wir wollen nun die obigen Dreyklänge alle in Vierklänge oder vollständige Accorde verwandeln. Man übe sie, so wie alle vorige Intervallenexempel, auf- und absteigend.



Den verminderten Accord h d f h kann man nicht wohl von der Reihe ausschließen, so unähnlich er sonst allen übrigen ist; es ist außerdem auch nöthig, daß ein Sänger mit ihm bekannt sey.

§. 9.

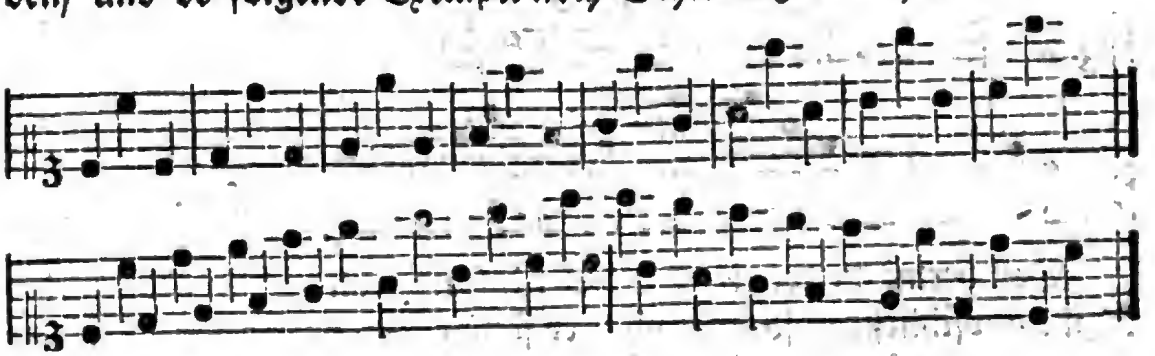
Eine Schwierigkeit wird den Sänger in obigem Exempel stutzig machen, wenn er es geschwind nach einander wegsingt: die fallenden Septimen nemlich, die sich zwischen iedem Accorde befinden, und sich in steigende verwandeln, wenn man die Accorde abwärts singt. Außerdem nun, daß von der Septime künftig noch besonders gehandelt werden soll, kann man doch auch hier sich schon ein wenig darauf vorbereiten, da sie in Verbindung mit andern Intervallen auftritt, welche freylich wohl voritzt eine vorzüglichere Aufmerksamkeit verdienen. Ein Umstand kann in allen diesen und den folgen-

ieder Sänger diese Qvarte finden werde, ob er gleich erst in folgender Lection erfahren soll, wie sie zu suchen sey.

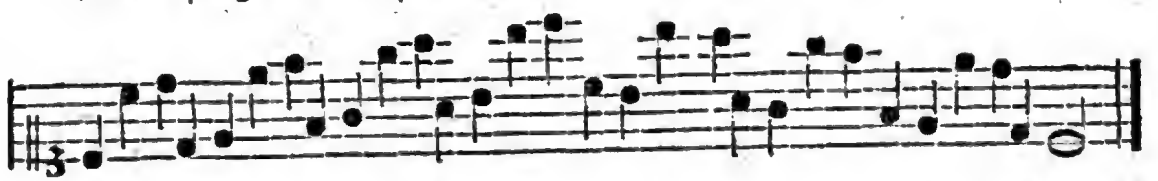
den Exempeln zur Erleichterung dienen: Sie sind nach der Folge der Stufen in der Scale eingerichtet, und wenn man mit dieser genugsam bekannt ist, so wird man in der Reihe derselben den Ton leicht finden, und ein dazwischen liegendes schwereres Intervall kaum gewahr werden.

§. 10.

Wir müssen nun noch bey der Octave etwas stehen bleiben. Die Art, wie sie vermittelst der Terz und Qvinte gesucht werden kann, ist im vorigen Exempel enthalten. Wenn man nun lange genug gesucht hat, so sehe man, ob es möglich ist, auch ohne Suchen zu finden, und ob folgende Exempel noch Schwierigkeiten haben.



Oder steigend und fallend vermischt.



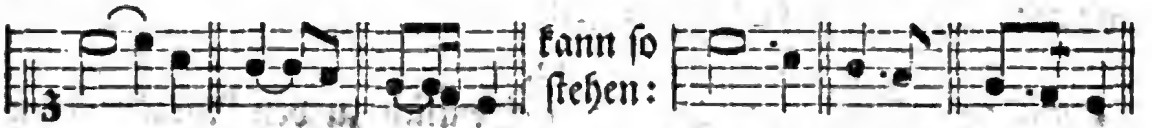
Alles was in dieser Lection vorgetragen worden, verdient wohl gefaßt, und fleißig geübt zu werden. Sie ist eine der wichtigsten im ganzen Buche; man hüpfe also nicht leichtsinnig darüber weg. In Betrachtung dessen will ich nicht viel Neues über die Tactarten hier vortragen, sondern die vollständige Erklärung derselben bis zur folgenden Lection versparen. Ich füge aber voritzt noch ein paar Anmerkungen über die Puncte hinter den Noten, und über die Vorschläge bey.

§. 11.

Digitized by Google

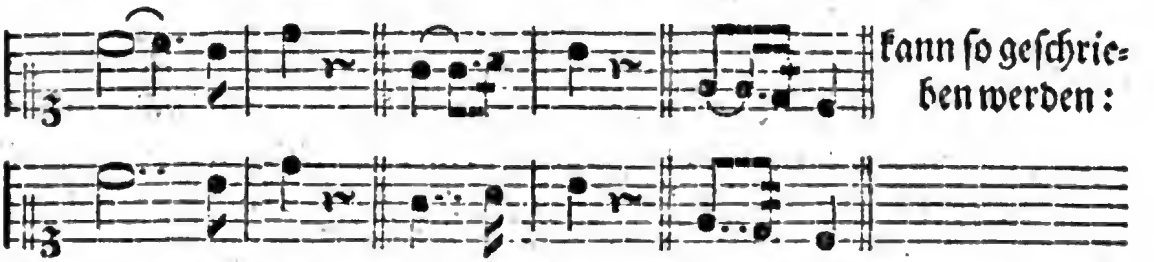
§. 11.

Die **Puncte** hinter den Noten beruhen mit denen im §. 15. der fünften Lection beſchriebenen Bindungen auf einerley Grunde. Wenn eine mit einer langen auf eben derſelben Stufe ſtehende kurze Note den halben Werth der langen hat, und mit derſelben durch einen Bogen verbunden iſt, ſo kann allemal, an ſtatt der kurzen Note, ein Punct geſetzt, und der Bogen weggelaſſen werden. Z. E.



In einem wie im andern Falle, werden bey der halben Tactnote drey Viertel, bey dem Viertel drey Achtel, und bey dem Achtel drey Sechzehntel ausgehalten. Selbſt ein dazwiſchen ſtehender Tactſtrich hindert nicht, die kurze Note in einen Punct zu verwandeln.

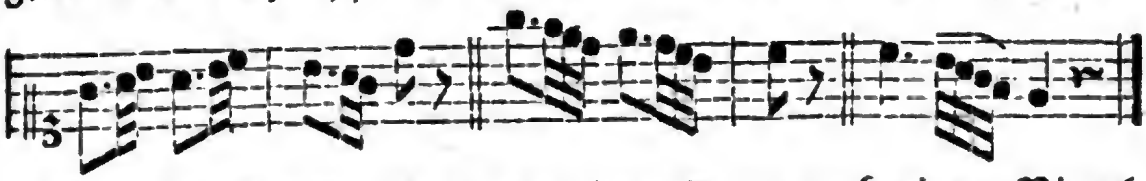
Die Regel lautet demnach ſo: **Ein Punct hinter einer Note gilt allemal halb ſo viel, als dieſelbe Note.** Wenn aber die Note, deren Stelle ein Punct vertreten ſoll, ſelbſt ſchon einen Punct hinter ſich hat? Alsdann müſſen zween Puncte geſetzt werden, und der zweyte gilt nur die Hälfte des erſten. Z. E.



Man merke aber, daß hier die verlängerte Note mit wachſender Stärke, und faſt über die erfoderliche Länge gehalten, die kurze Note hingegen ſcharf und ſchleunig an die folgende angezogen werden müſſe. Eben ſo verhält es ſich, wenn die auf einen Punct fol-

gen

gende Note in zwey, drey oder vier kleinere zertheilt wird; z. E.



Auch bey Pausen pflegt man einen Punct nach einem Viertel, Achtel oder Sechzehntel zu setzen; den Werth desselben wird man sich aus dem Vorigen zu erklären wissen.

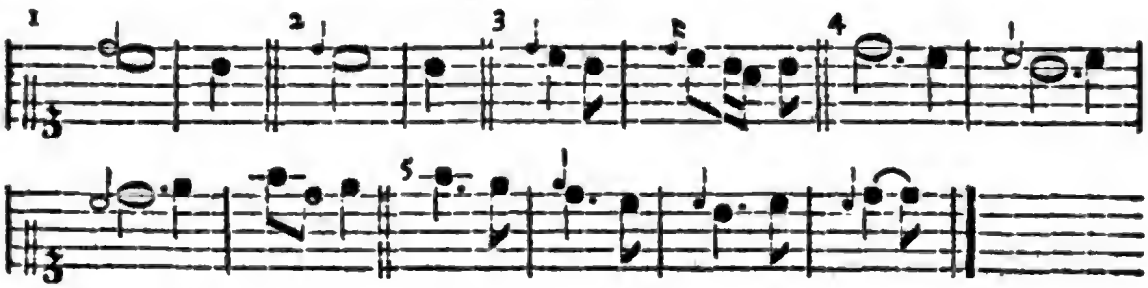
§. 12.

Die **Vorschläge** gehören zwar eigentlich zu den Auszierungen des Gesanges, oder zu den Manieren, wovon in der zwölften Lection gehandelt werden soll: aber eine gewisse Gattung derselben, die Herr **Bach**, in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, **veränderliche** nennt, kann da sehr beqvem mit beschrieben werden, wo von der Eintheilung der Noten geredet wird. Der Nahme **Vorschlag** giebt es schon, daß sie mehr die folgende als die vorstehende Note angehen. Sie werden mit kleinen Nötchen vor dieselbe gesetzt, und theilen sich zur Hälfte in die Zeit oder Dauer der Note, vor welcher sie stehen, wenn eine gleiche Theilung möglich ist. Vor Noten, die durch einen Punct, oder eine daran gebundene kleinere Note verlängert oder dreytheilig gemacht werden, nehmen sie gar die große Hälfte, oder zween Theile weg, und lassen für die Note selbst nur einen Theil übrig. So sagt wenigstens die Regel. Aber bey der Sorglosigkeit einiger Componisten, und der nichts weniger als einförmigen Art, ihre Gedanken aufzuschreiben, kommen öfters Fälle vor, wo der Vorschlag vor einer punctirten Note nicht mehr als einen Theil der Zeit bekommen kann, die Note selbst hingegen zween Theile behält; so wie es auch wieder Fälle giebt, wo des Ausdrucks wegen der Vorschlag vor einer gleichtheiligen Note länger als die Hälfte gehalten werden muß. Freylich wäre es in diesen Fällen der Regel und des Sängers wegen besser, wenn der Vorschlag als eine vollgültige Note geschrieben wäre; die erste bliebe fein

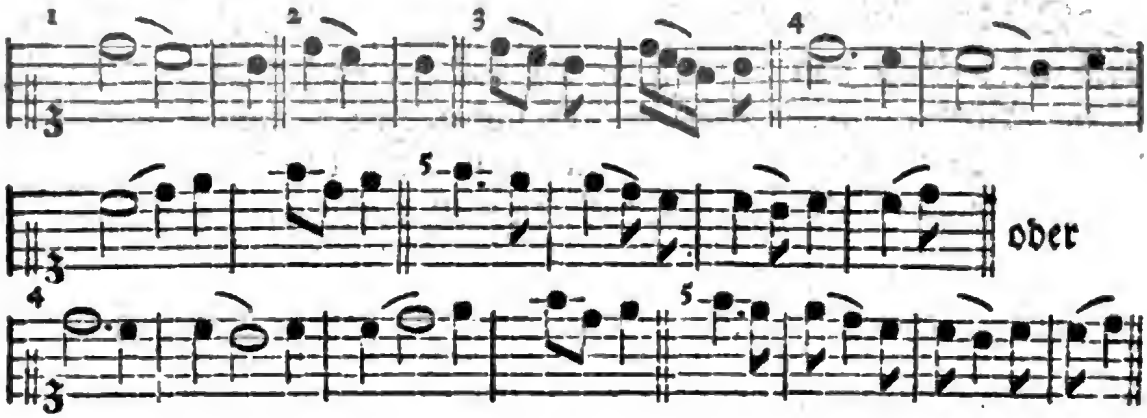
bey

Digitized by Google

bey Ehren, und der andere wüßte sogleich woran er wäre. Ueberhaupt kann ich keine Ursache finden, warum nicht alle diese veränderlichen Vorschläge als in den Zusammenhang der Melodie und Harmonie gehörige Noten, so gut als andere, hingeschrieben werden könnten. Die Componisten würden dabey nicht schlimmer wegkommen; ja bey solchen Ausführern, die entweder auf die Vorschläge nicht achten, oder sich nicht darauf verstehen, allemal besser fahren. Warum schreibt man nicht, anstatt



lieber so?



da doch so gesungen und gespielt werden soll. Ja wenn noch alle Componisten die Vorschläge nach der ihnen zukommenden Dauer der Zeit vorzeichneten, so möchte es noch gehen: aber so giebt es deren die Menge, die ein Achtel oder Sechzehntel, als Vorschlag, vor alle Noten ohne Unterschied setzen; und was die Componisten nicht verhudeln, das nehmen die Abschreiber auf sich.

§. 13.

Ein Sänger kann übrigens aus obigen Beyspielen alles das einsehen lernen, was ich von den veränderlichen Vorschlägen gesagt habe. Da sie in die Zeit der folgenden Note gezogen werden, so folgt auch, daß sie mit dieser auf einer und eben derselben Sylbe gesprochen werden müssen, und daß das Sprechen der Sylbe schon mit dem Vorschlage den Anfang nimmt. Ferner folgt daraus, daß man zwischen einem Vorschlage, und der darauf folgenden Note, nicht Athem holen darf, weil*) das eine Sylbe mitten von einander schneiden, und zweymal sprechen hieße; vielmehr muß der Vorschlag mit wachsender Stärke an die folgende Note gezogen werden. Man wird auch bemerkt haben, daß der Vorschlag, gegen die auf ihn folgende Note, eben so wohl eine Stufe tiefer als eine höher stehen, auch in beyden Fällen so wohl einen ganzen als großen halben Ton, niemals aber einen kleinen halben gegen sie ausmachen könne.

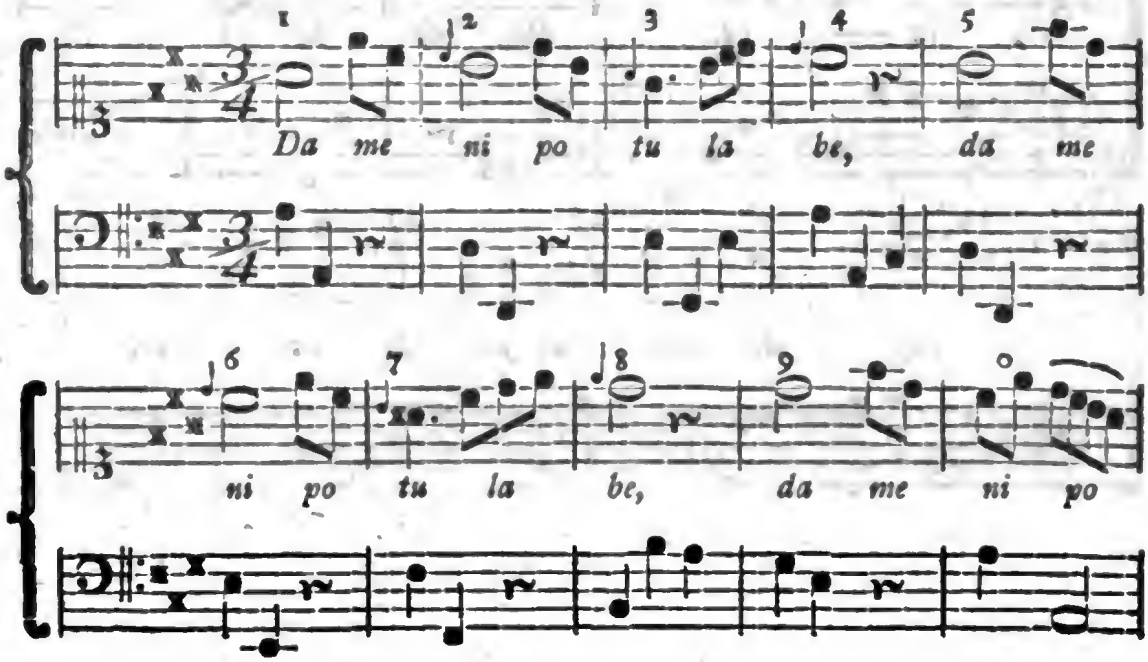
§. 14.

Die dreytheilige oder $\frac{3}{4}$ Tactart des folgenden Uebungsexempels wird schon von der dritten Lection her einigermaßen bekannt seyn. Man kann daselbst den §. 13. und 14. noch einmal nachlesen. Doch geht dieß Exempel von jenem darinne ab, daß bisweilen zwey Viertel in einen halben Tact zusammen gezogen, bisweilen ein Viertel in zwey, oder alle drey in sechs Achtel zergliedert werden. Da nun in dieser Tactart, unter drey Viertelnoten, nur einmal Thesis und Arsis statt hat, und es gleichgültig ist, ob man das zweyte Viertel zur ersten oder zur andern rechnet, so habe ich auch einigemal die Noten gegen die Sylben so abgetheilt, daß auf die erste oder lange nur zwey Achtel, auf die zweyte oder kurze aber vier Achtel genommen werden müssen. Im 10ten, 11ten, 41sten, 42sten und

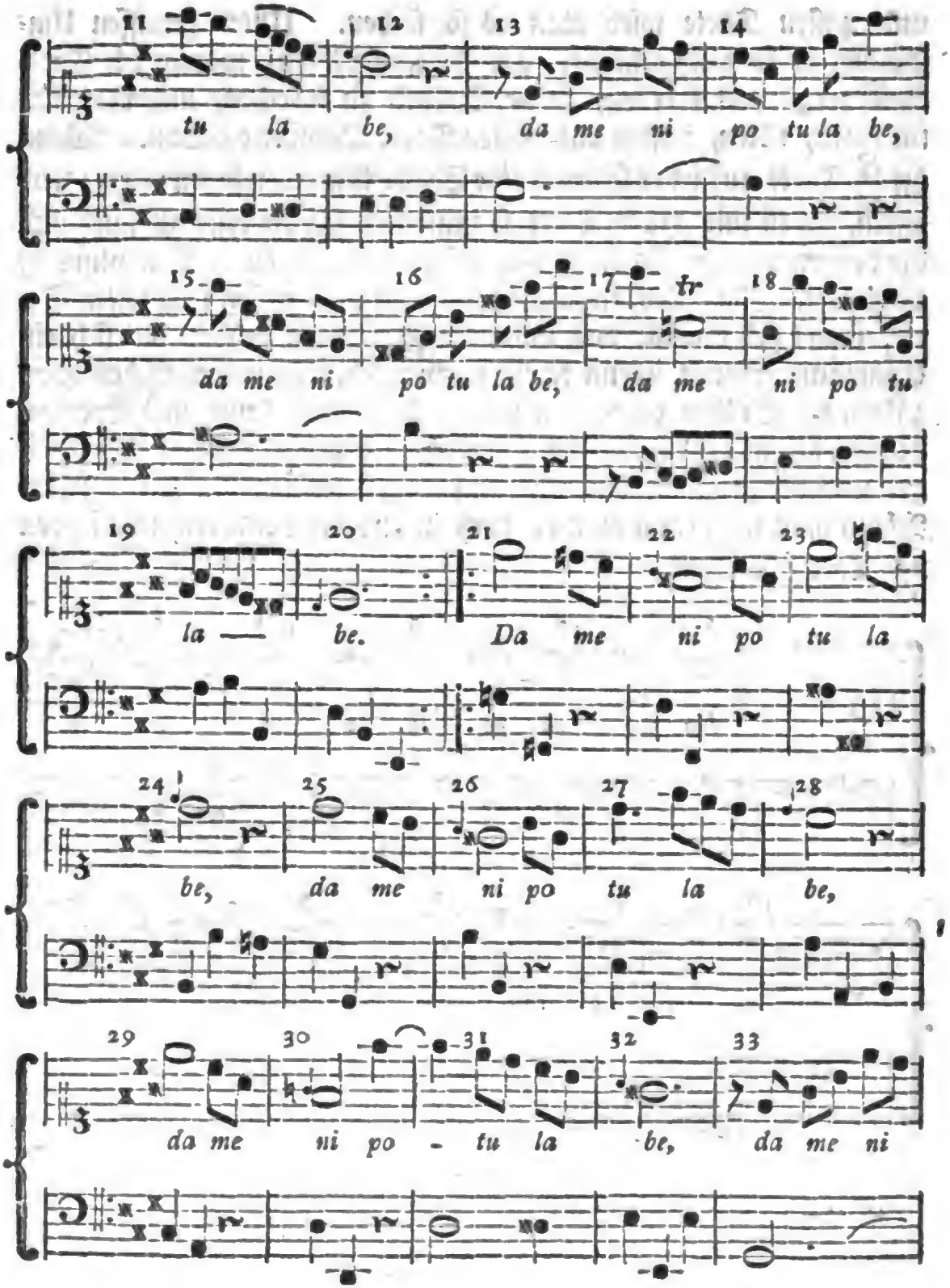
*) Dazu ist noch ein anderer harmonischer Grund vorhanden; der nämlich, daß die meisten Vorschläge eine Dissonanz enthalten, welche in der folgenden Note aufgelöst wird.

Digitized by Google

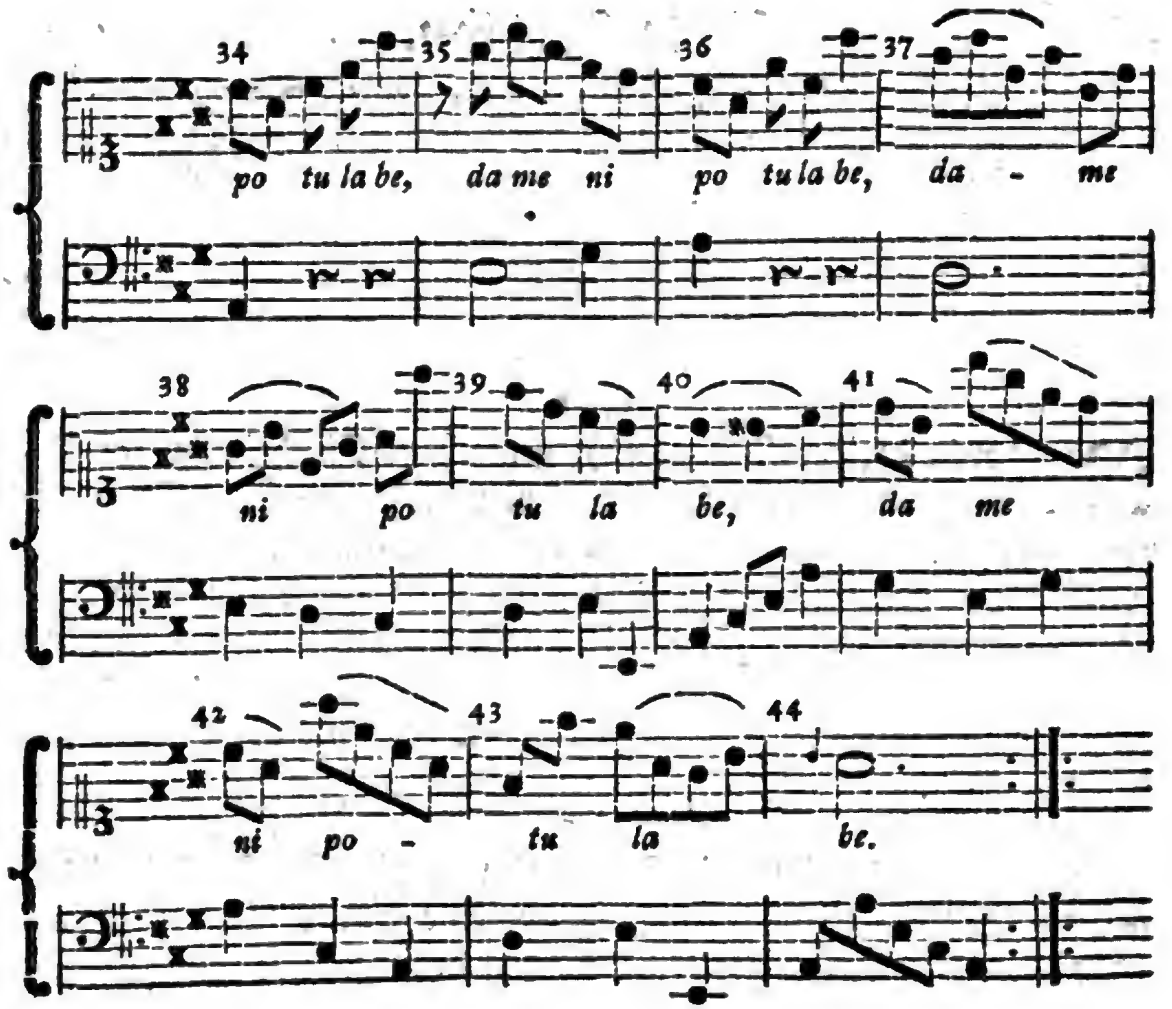
und 43ſten Tacte wird man es ſo finden. Unter gewiſſen Umſtänden iſt es auch erlaubt, auf kleinern Noten, worein die Tacttheile zergliedert werden, ganze Sylben zu ſprechen, und man hat im 14ten, 16ten, 34ſten und 36ſten Tacte Beyſpiele davon. Wenn im $\frac{3}{4}$ Tacte auf iedes Viertel eine Sylbe kömmt, wie im 13ten, 15ten, 18ten, 33ſten und 35ſten Tacte, ſo muß man ſich die erſte als lang und die beyden andern als kurz, mit einem Worte, einen Dactylum *) vorſtellen. Im 19ten, ingleichen zwiſchen dem 30ſten und 31ſten Tacte, findet ſich etwas, das unter die Freyheiten gehört, die ſich ein Componiſt erlaubt, wenn er ein unangenehmes monotoniſches Herzählen der Sylben vermeiden will. Außerdem kann dieß Exempel dienen, ſich in der richtigen Eintheilung der veränderlichen Vorſchläge, und der genauen Beobachtung einiger kleinen Pauſen zu üben. Wenn man will, kann man es auch in andere Tonarten, und in den $\frac{3}{8}$ Tact überſetzen.



*) Von den muſikaliſchen Sylbenfüßen ſoll in der vierzehnten Lection gehandelt werden.



Digitized by Google


34 35 36 37
po tu la be, da me ni po tu la be, da - me
38 39 40 41
ni po tu la be, da me
42 43 44
ni po - tu la be.

Achte Lection.

Die Qvarte ist eigentlich ein einfaches Intervall §. 1. Wahre Gestalt derselben §. 2. Wie sie am leichtesten zu treffen sey §. 3. Uebung derselben in einem kleinen Exempel §. 4. Beschreibung der Serte §. 5. Verschiedene Art sie zu suchen §. 6. Uebung derselben in einem kleinen Exempel §. 7. Doppelte Art der Zusammensetzung in diesem Exempel gezeigt §. 8. Allgemeine Vorstellung aller Tactarten §. 9. Der geraden §. 10. Der ungeraden §. 11. Untereintheilung in Tactglieder §. 12. Anmerkungen zu dem angehängten größern Uebungsexempel §. 13.

§. 1.

Nach der in voriger Lection §. 1. gemachten Eintheilung der Intervalle in einfache und zusammengesetzte, gehört die Qvarte zwar zu den einfachen, durch deren Vermittelung man zu den zusammengesetzten gelangt, so wie wir schon die Octave durch eine der Qvinte beygefügte Qvarte erhalten haben; das darf uns aber nicht hindern, sie in gewisser Absicht selbst als zusammengesetzt zu betrachten: das heißt, sie durch ein leichteres und bekannteres Intervall finden zu lernen.

§. 2.

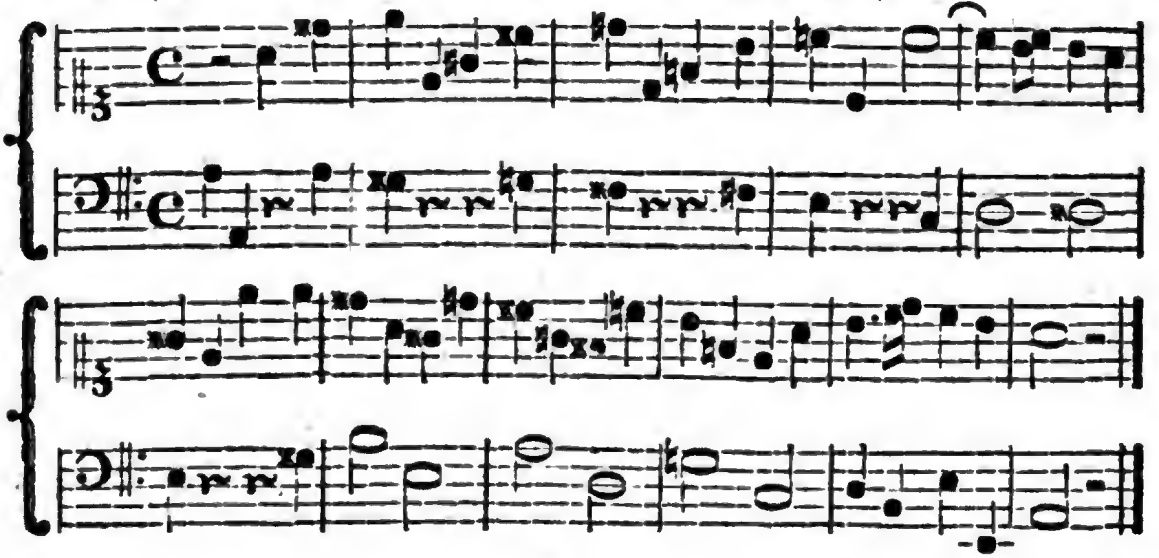
Die **Qvarte** ist als ein Intervall von vier Stufen beschrieben worden, das auf dem Notenplane um eine Stufe höher steht, als die Terz. Diese Art der Vorstellung auf dem Papiere zeigt zugleich, durch welches Mittel sie am leichtesten zu finden oder zu treffen sey. Man wird allemal eine **reine** Qvarte angeben, wenn man einer großen Terz einen halben, oder einer kleinen einen ganzen Ton zusetzt. Ein ganzer Ton, mit einer großen Terz verbunden, giebt eine **übermäßige** *) Qvarte. Wir wollen nun sehen, was für Qvarten, und wie viele wir in der harten Tonleiter finden werden.

Un-

*) Es ist schon erinnert worden, daß einige die Beywörter: übermäßig und vermindert, bey den Qvinten und Qvarten, mit groß, klein und falsch vertauschen. Man sehe die Anmerkung zum §. 5. der vorigen Lection. Die verminderte Qvarte geht uns hier noch nichts an.

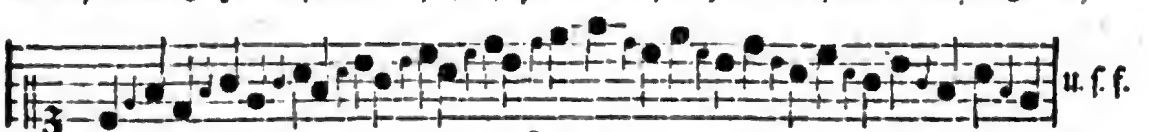
Digitized by Google

Unter dieſen ſieben Qvarten iſt nur eine einzige unreine oder übermäßige, die von f zu h. Dieſe iſt eine wahre Diſſonanz, ſo wie die reine Qvarte eine wahre Conſonanz iſt. Bey dem allen kömmt die übermäßige Qvarte im Geſange, beſonders in Recitativen, häufig vor; und ich rathe einem Sänger ſich wohl mit ihr bekannt zu machen. Dazu kann folgendes in A moll gehörige Exempel dienen, das man noch ſo lange bey Seite ſetzen kann, bis man mit den folgenden Qvartenexempeln in Richtigkeit iſt.



§. 3.

Will man die Qvarten gegen die Terzen, durch welche ſie ein Sänger leichter finden kann, vergleichen, um die davon gegebene Vorſtellung zu beſtätigen, ſo ſehe man ſie hier auf- und abſteigend:

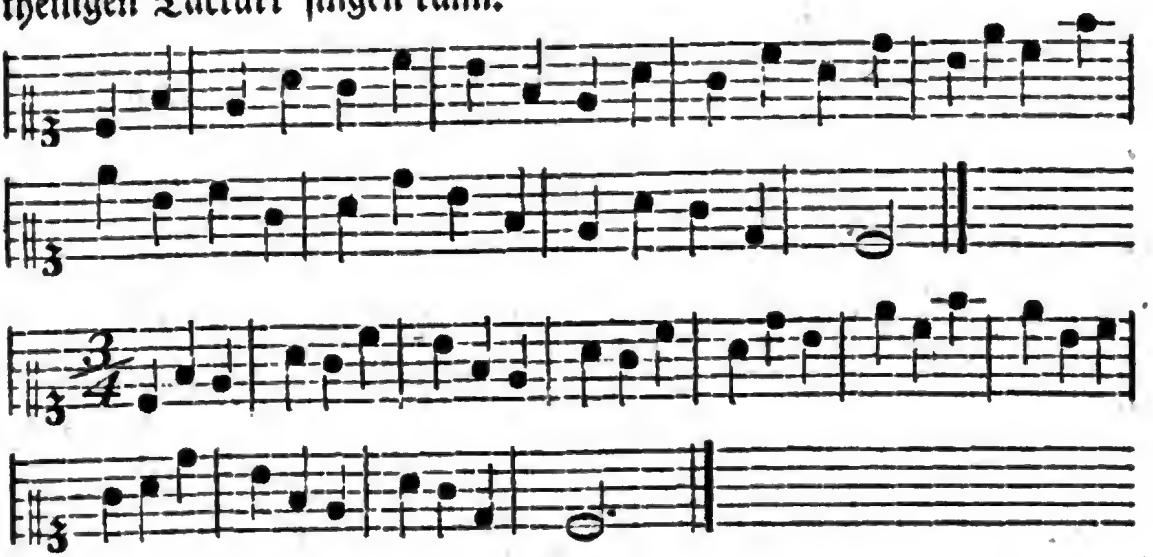


§. 4.

Zur Uebung laſſe man ſich folgendes vermiſchte Exempel empfohlen ſeyn, welches man ohne Gefahr des Schadens in alle eilf übrige

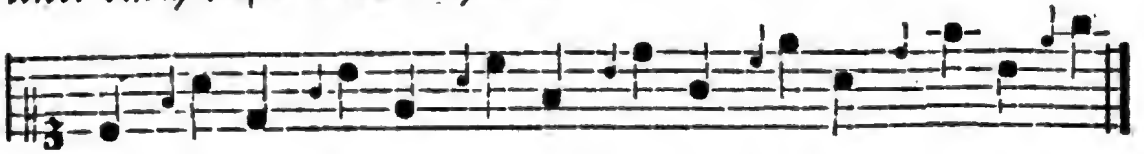
Ton-

Tonarten überſetzen, auch nach Belieben, in der zwey- und drey-theiligen Tactart ſingen kann.



§. 5.

Wenn es nun mit dem letzten Exempel glücklich abgelaufen iſt, ſo wollen wir die Qvarte wieder in die Rechte eines einfachen Intervalls einſetzen, und ſehen, zu welchen andern gröſsern Intervallen ſie uns behülflich ſeyn wird. Wenn wir der Qvarte eine Terz beyfügen, ſo erhalten wir eine **Sexte**, ein unvollkommen conſonirendes Intervall, das, der gegebenen Beſchreibung nach, ſechs Stufen enthält, und auf dem Notenplane um eine Stufe höher ſteht, als die Qvinte. Der Zuſatz einer groſsen Terz zu einer reinen Qvarte giebt eine groſse Sexte, c f a; der Zuſatz einer kleinen Terz aber bringt mit der reinen Qvarte eine kleine Sexte hervor, c f as. Wir wollen nun ſehen, was für Sexten wir in der natürlichen harten Tonleiter durch dieſes Mittel erhalten.



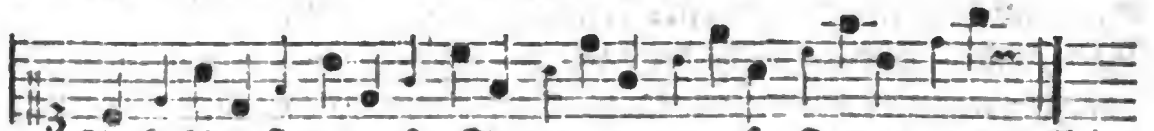
Wo ſich hier kleine Terzen finden, da haben wir auch kleine Sexten, z. E. von e zu c, von a zu f, von h zu g. Bey der vierten

Sexte

Sexte f zu d ersetzt die Qvarte, welche übermäßig ist, das was die Terz fehlen läßt. Diese Sexte demnach ist groß, so wie die übrigen, c zu a, d zu h, g zu e.

§. 6.

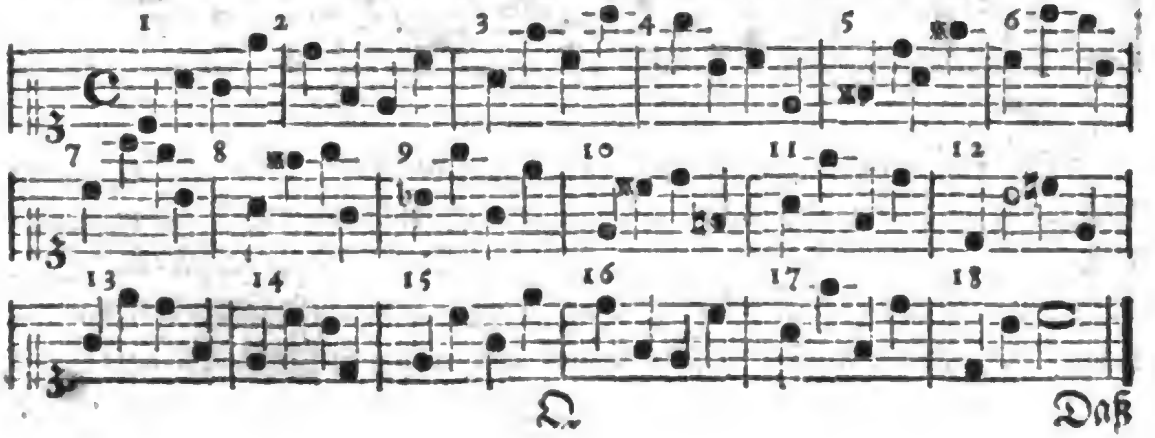
Diese Art die Sexten zusammen zu setzen findet nur bisweilen Statt; sehr oft, und beynahe in den meisten Fällen, muß man den Kolben umkehren, d. i. die Terz unten, und die Qvarte oben stellen. In der Gestalt der Sexten wird dadurch nichts geändert. Die übermäßige Qvarte kömmt aber schon in der zweyten Sexte zum Vorscheine, um der kleinen Terz auszuhelfen.



Auch hier sind große Sexten, wo große Terzen, und kleine Sexten, wo kleine Terzen sind; die zweyte von d zu h ausgenommen, welche aus vorhin angeführter Ursache groß ist.

§. 7.

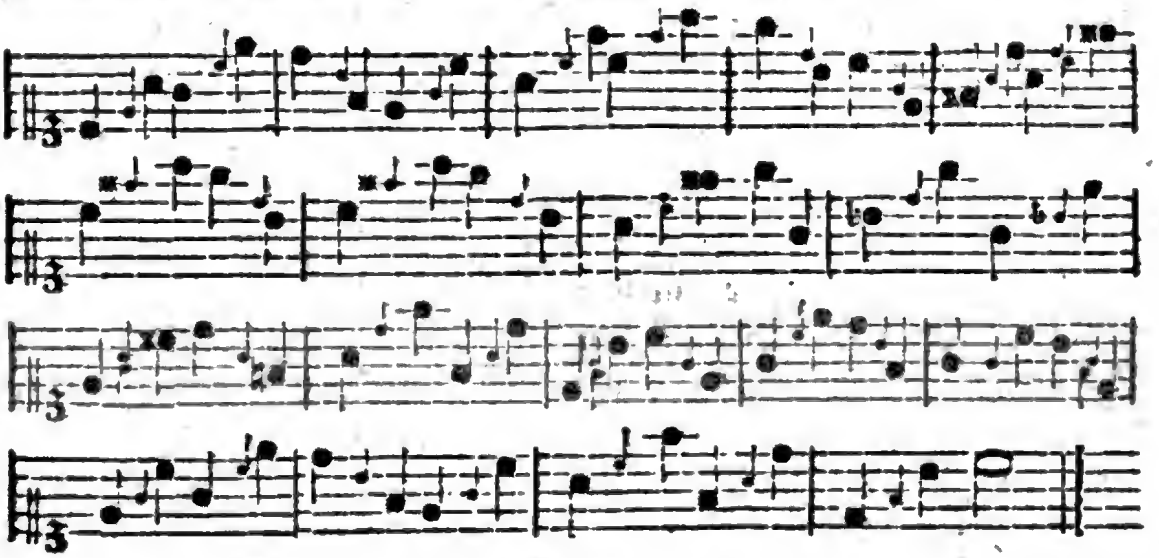
Diese doppelte Art, die Sexten zu suchen, kann allerdings den Sänger in einige Verlegenheit setzen. Ohne eine vollkommene Einsicht in die Harmonie wird es ihm schwer seyn, sogleich zu wissen, ob eine Sexte bequemer durch die Terz oder durch die Qvarte gefunden werde. Das Beste ist demnach, daß man so bald als möglich Anstalt macht, sie ungesucht zu treffen. Folgendes Exempel fleißig geübt, wird ein gutes Mittel dazu seyn.



Daß mit dem 5ten Tacte eine Wendung nach g dur geschehe, wird man aus dem Semitonio modi, fis, und der im 6ten Tacte folgenden großen Terz h erkennen. Eben so findet man im 10ten Tacte das Semitonium modi von d, und sogleich darauf die kleine Terz f. Man befindet sich also im d moll, womit auch die characteristische Note b im 9ten Tacte übereinstimmt. Es ist gut, daß man sich dieser Dinge bey Gelegenheit wieder erinnert.

§. 8.

Wie nach Anleitung des vorstehenden Exempels die Sexte bald durch die Terz, bald durch die Qvarte gesucht werden müsse, kann man aus folgendem Beyspiele ersehen. Nur in einigen Fällen sind Terz und Qvarte gleich bequem zu gebrauchen, wenn nämlich eine große Sexte durch die kleine Terz, von unten, und durch die übermäßige Qvarte, von oben, zusammen gesetzt wird.



§. 9.

Die Lehre vom Tacte vollständig zu machen, will ich ietzt wiederholen, was hin und wieder in diesem Werke davon ist gesagt worden, und die noch unberührten Gattungen zugleich erklären. Im §. 13. 14. 15. der sechsten Lection ist das Vornehmste schon einmal da gewesen. Man wird sich von daher erinnern, daß die Tactarten in

gra-

gerade und ungerade getheilt werden. Gerade sind alle die, deren Anzahl der Tacttheile sich in zwo gleiche Hälften theilen läßt, als 2, 4, 6, 12. Ungerade hingegen sind, die nicht auf diese Weise getheilt werden können, als 3, 9. Die Tacttheile selbst bestehen entweder in halben Tactnoten, Vierteln oder Achteln, und in der Vorstellung dieser Tactarten, welche zu Anfange eines ieden Stücks, sogleich nach dem Schlüßel, und der Vorzeichnung, durch Zahlen geschieht, wird die Zahl der Tacttheile oben, der Werth derselben aber unten gesetzt, so wie der Zähler und Nenner in Brüchen über einander stehen. Wir erhalten dadurch folgende Vorzeichnungen von geraden Tactarten: $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$.

§. 10.

Der Zweyzweytel-Tact wird insgemein statt $\frac{2}{2}$ mit einem durchstrichenen C vorgezeichnet, und dieses Zeichen bestimmt zugleich das Zeitmaaß oder die Bewegung, welche noch einmal so geschwind zu seyn pflegt, als es der Werth der Noten zu erfodern scheint. Das wird mit den darüber gesetzten Worten, alla breve, alla capella, ausdrücklich gesagt, und man nennt diese Gattung insgemein den Allabreve-Tact. Der Zweyviertel-Tact kömmt, der Natur nach, mit ihm überein: um sovielmehr, da die Tacttheile desselben nur den halben Werth von jenen haben. Die folgenden Arten des $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$, sind nach der Art zu zählen ebenfalls einerley, und machen nur im Auge, wegen des geringern oder höhern Werths ihre Tacttheile, einen scheinbaren Unterschied. Da man also mit einer Art so viel ausrichten kann, als mit allen dreyen, so entbehrt man gern den Vierzweytel-Tact; oder wenn er ja noch vorkommen solte, muß man ihn für nichts anderes, als für einen zweytheiligen Allabreve-Tact ansehen, wo immer zween Tacte in einem beysammen sind, wie z. E. in Grauns Passionscantate, in dem Chore: Christus hat uns ein Vorbild gelassen.

Digitized by Google

Die Mode will es, daß der **Viervierteltact** nicht mit $\frac{4}{4}$, sondern mit einem undurchstrichenen C vorgezeichnet werde. Uebrigens muß diese Tartart, wenn die Bewegung langsam ist, nach Tactgliedern, d. i. als acht Achtel gezählt werden. In geschwinder Bewegung können die Tacttheile, oder vier Viertel, mit der Hand bemerkt werden. Den **Vierachtel-Tact** sieht man überall für zwey Viertel an; und zeichnet ihn auch so vor. Der **Sechsviertel- und Sechsachteltact** sind zweytheilige *) Arten, von denen jener mit dem $\frac{3}{2}$, dieser aber mit $\frac{3}{4}$ überein kömmt. Eben so verhält es sich mit dem Zwölfviertel- und Zwölfachtel-Tacte: der letzte hat die Natur des Viervierteltacts, und der erste des Vierzweytel-Tacts, ist auch eben so überflüßig als dieser.

§. 11.

Das waren nun die geraden Tactarten alle, und die gewöhnlichsten davon werden, wie gesagt, zu Anfange eines Stücks durch die Zeichen C, C, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ angemeldet. Die **Ungeraden**, deren Zähler sich nicht in zwo gleiche Hälften theilen läßt, kommen in folgenden Vorzeichnungen vor: $\frac{3}{2}$ **), $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$. Unter diesen ist der **Neunviertel** mit dem Dreyzweytel, und der **Neunachtel** mit dem Dreyviertel von gleicher Natur ***). Ein-

*) Es verdient angemerkt zu werden, daß in diesen beyden Tactarten, so wie auch im $\frac{12}{8}$, ingleichen in den Ungeraden $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$, die obere Zahl nicht die Tacttheile, sondern die Tactglieder andeute, deren immer drey auf einen Tacttheil zu rechnen sind.

**) Diese Tactart trift man sehr häufig in den Singduetten des Steffani an; es sind aber immer zween Tacte in einen gezogen, so daß die Vorzeichnung $\frac{6}{2}$ passender wäre. Es ist also damit beschaffen, wie oben vom $\frac{4}{2}$ gesagt ward.

***) Es ist schon seit langer Zeit Mode, die dreytheiligen Tactarten Tripeltact zu nennen, obgleich einige neuere Tonlehrer nicht damit zufrieden seyn wollen. Wenn diese Benennung sich nur zur Sache schickt, und nicht auch die zweytheiligen Tactarten $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, oder die viertheilige $\frac{12}{8}$, darunter gemengt werden, so läßt sie sich wohl noch rechtfertigen.

Digitized by Google

Einige größere oder kleinere Tactarten, z. E. $\frac{3}{1}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{16}$, gehören entweder zu den Alterthümern, oder rühren blos von dem Eigensinne der neuern Componisten her, die bis auf den heutigen Tag in der Lehre vom Tacte nicht gleiches Sinnes sind.

§. 12.

Nun kommen wir auf die Untereintheilung dieser Tactarten; eine Eintheilung, welche den geraden und ungeraden Tactarten gemein ist. Jeder Tacttheil kann wieder zwey oder drey kleinere Noten in sich fassen, und diese werden sodann **Tactglieder** genannt. Die ganze Eintheilung der Tactarten wird demnach kurz vorgestellt, durch

gerade zweygliedrige, als $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$,
gerade dreygliedrige, als $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$,
ungerade zweygliedrige, als $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$,
ungerade dreygliedrige, als $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$.

Wenn iedes Tactglied wieder in zwey, drey oder vier kleinere Noten, wie es oft geschieht, zertheilt wird, so hat man diese nicht als neue Tactglieder, sondern blos als Vervielfältigungen des ersten anzusehen, wie denn auch, außer etwan im comischen Gesange, keine einzelnen Sylben auf diese kleinern Noten gesprochen werden. In Ansehung der innerlichen Länge und Kürze der Noten findet übrigens eben das Statt, was wegen der Tacttheile und Tactglieder schon ist erinnert worden. Die 1te, 3te, 5te, 7de, 9te 11te u. s. w. ist lang, die 2te, 4te, 6te, 8te, 10te u. s. f. ist kurz. Die künftigen Uebungsexempel sollen Gelegenheit geben sich mit diesen Tactarten genauer bekannt zu machen, und was sie, in Ansehung des Tactschlagens, Besonderes haben, soll allemal dabey angemerkt werden.

Digitized by Google

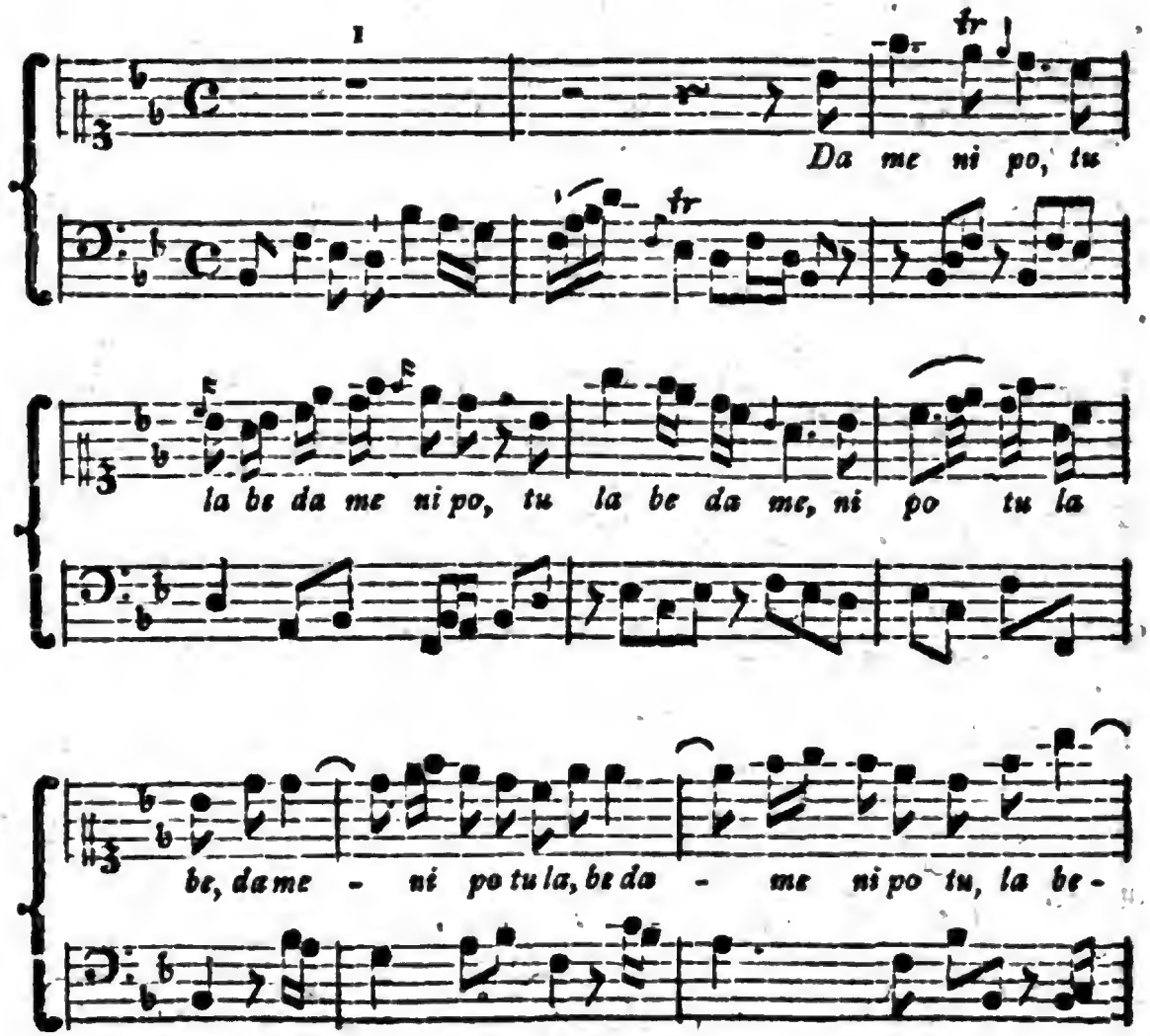
§. 13.

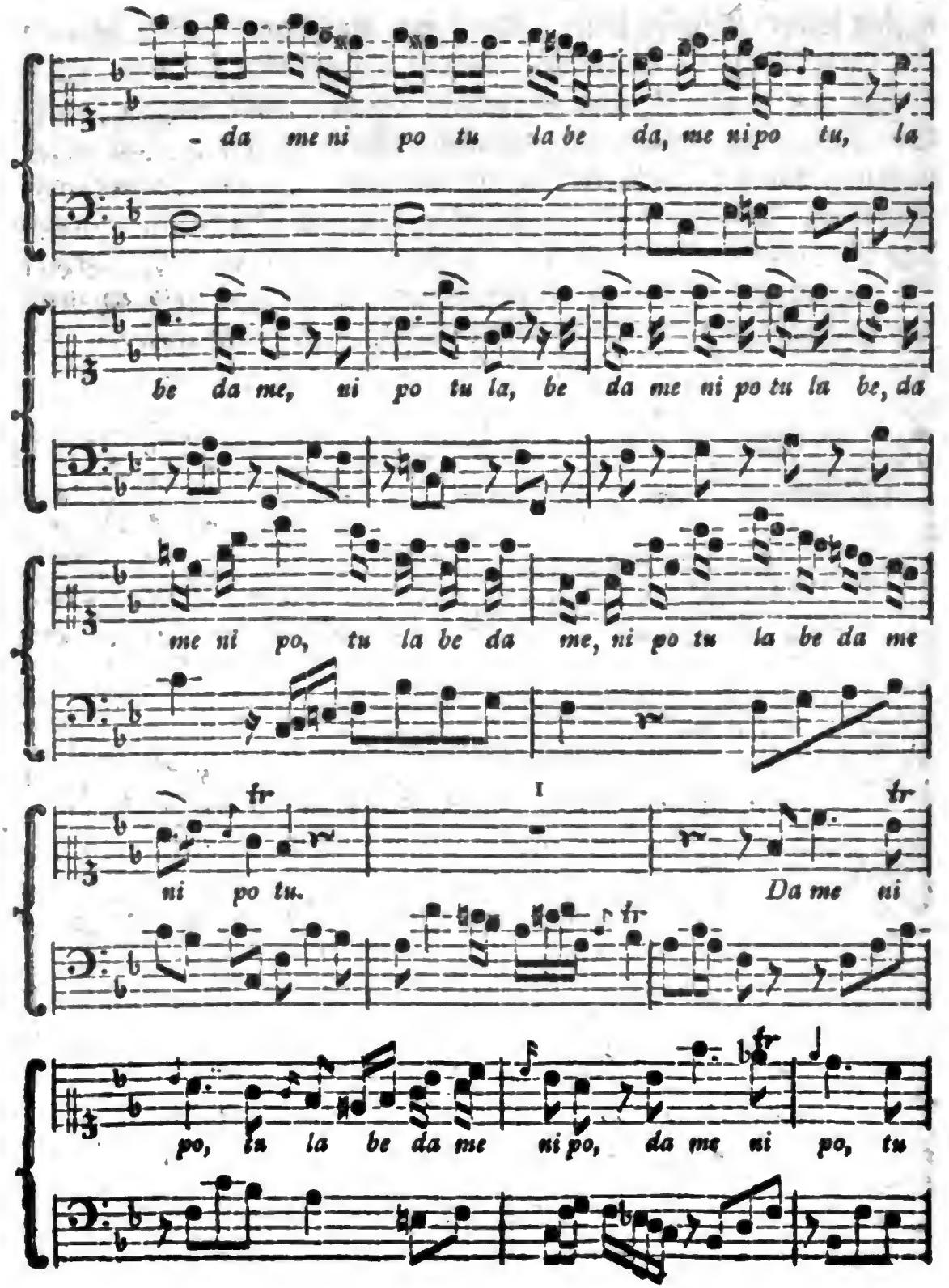
Das folgende Exempel ist in B dur; und des weiten Umfangs wegen, von $\overline{\overline{d}}$ bis c, dürfte es wohl nicht in viel andere Töne mit der Stimme versetzt werden können, aber wohl auf dem Papiere. Es enthält alle bisher bekannt gemachten Intervalle. In Ansehung der Tactabtheilung ist es im Viervierteltacte, der aber hier, wegen der etwas langsamen Bewegung, nach den Tactgliedern, in acht Achteln gezählt werden muß. Die beste Art den Tact zu geben ist, wenn man die ersten vier Achtel mit einem starken und drey schwächern Niederschlägen, die andern vier aber mit eben so vielmal marqvirtem Aufheben der Hand andeutet. Wie nun die Noten gezählt werden, so zählt man auch die Pausen. Um mit diesen bekannter zu werden, habe ich im Anfange, in der Mitte und am Ende ein kleines *) **Ritornell** im Baße angebracht. Da hier nach Tactgliedern gezählt wird, so können auch die Sylben nach Tactgliedern untergelegt werden, wenn es nicht Noten und Figuren verhindern, die einen ganzen Tacttheil lang, oder noch länger sind. Die Einschnitte, wo man Athem holen kann, sind zwischen den Sylben durch Commata angedeutet. Zur Erläuterung dessen, was in der vierten Lection über das Athemholen gesagt ist, merke man, daß es selbst bey punctirten, und überhaupt bey allen Noten Statt habe, welche mehr als ein Tactglied in sich fassen, sie mögen stehen auf welchem Tacttheile sie wollen. Nur muß die Note richtig ausgezählt werden, und kein ganzes Tactglied über dem Athemholen verloren gehen. Ein punctirtes Viertel muß bis auf das dritte Achtel gehalten, und nach diesem erst Athem geholt werden. Von einem nicht punctirten Viertel muß man das zweyte Achtel noch hören. Es kömmt alles darauf an, daß der Sänger in der äußersten Geschwindig-

*) Vom italiänischen ritornare, wiederkehren, zurückkommen; weil es aus Gedanken besteht, die im Stücke öfters wieder vorkommen, oder darauf Beziehung haben.

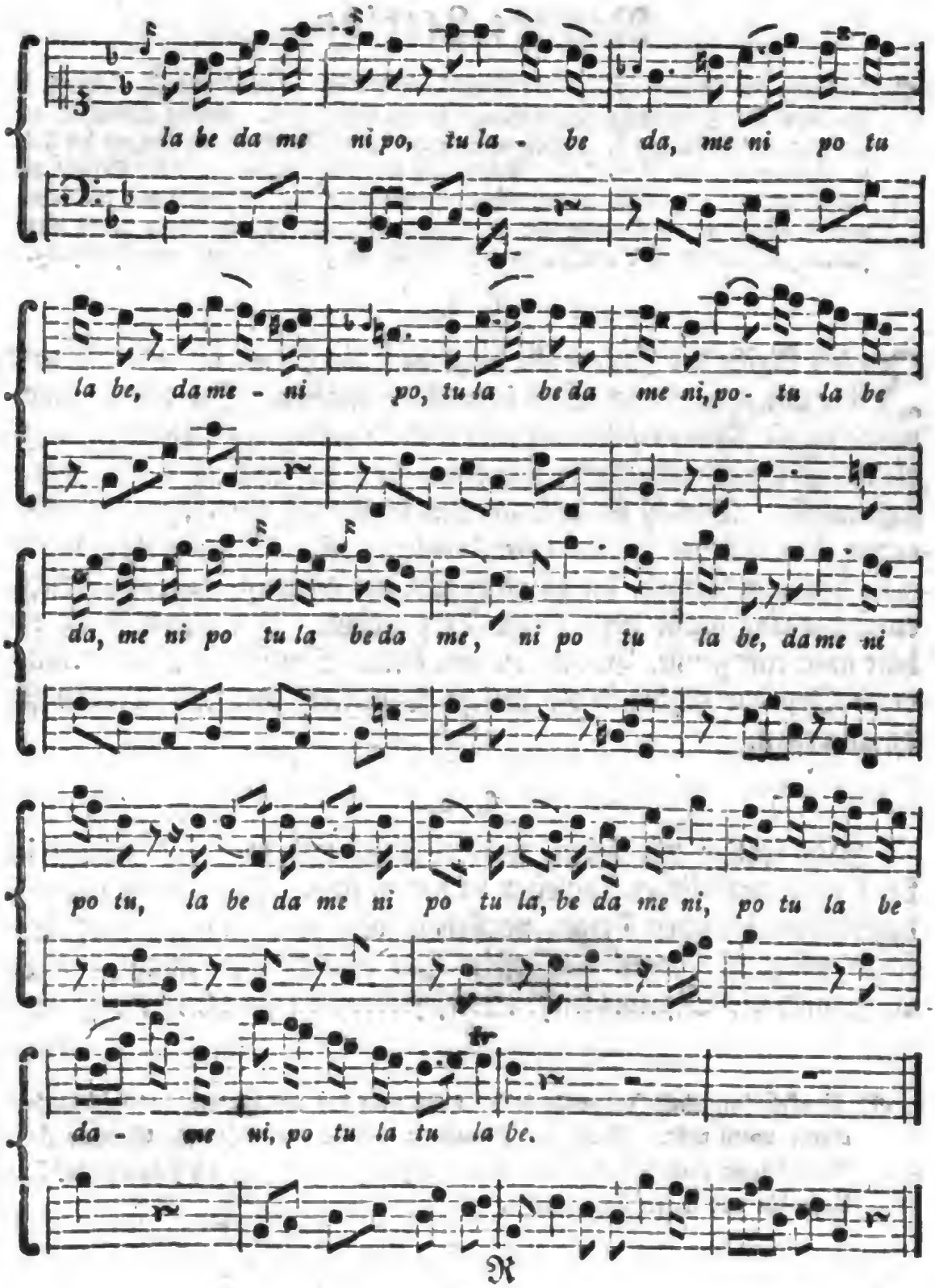
Digitized by Google

digkeit Athem schöpfen lerne. Dieß war eins von den Kunststücken des vortreflichen **Salinbeni**, der das Athemholen so zu verstecken wußte, daß man es unter zehnmalen kaum einmal gewahr ward. Eine Nothhülfe ist bisweilen das Auslassen einer kurzen Note in gewissen Figuren: doch Anfängern will ich nicht zuviel davon vorschwatzen, weil sie leicht die unentbehrlichsten Noten für Noten zum Auslassen ansehen möchten; diese Sache ist nur für Meister. In folgendem Exempel ist ein einzigesmal Gelegenheit dazu da, und wer sie findet, soll das Recht haben, sich ihrer zu bedienen.





Digitized by Google



Digitized by Google

Neunte Lection.

Beſchreibung der Septime §. 1. Ihre Anzahl und Geſtalt in der harten Tonleiter §. 2. Aus was für Intervallen ſie zuſammen geſetzt werde §. 3. Einige Exempel zur Uebung der Septimen §. 4. Bisweilen geht vor der Septime die Octave her §. 5. Entſtehungsart der Noue §. 6. Kann auf doppelte Weiſe durch die Octave geſucht werden §. 7. Wo ſie am öfterſten vorkömmt §. 8. Anmerkung zur Lehre vom Tacte §. 9. Erklärung der Syncopation §. 10. Erläuterung eines vierſtimmigen Canons §. 11. Erklärung dieſes Worts §. 12. Uebungsexempel §. 13.

§. 1.

In der Reihe der Intervalle folgt auf die Sexte die Septime, die wir nun etwas näher betrachten müſſen. In der Harmonie iſt ſie die Mutter aller diſſonirenden Accorde, und man wird ſogleich auf die Vermuthung gerathen, daß ſie ſelbſt eine Diſſonanz ſeyn müſſe. Das iſt ſie auch in allen Geſtalten, eben ſo wie die Secunde, von welcher ſie die Umkehrung *) iſt. Sie entſteht, wenn man den zwo Terzen, die zu einer Qvinte gehören, noch eine dritte, entweder eine große oder kleine Terz zuſetzt. Im erſten Falle erhält man eine große, im andern eine kleine Septime. Die verminderte Septime gehört in die weiche Tonleiter, und wir werden ſie da antreffen.

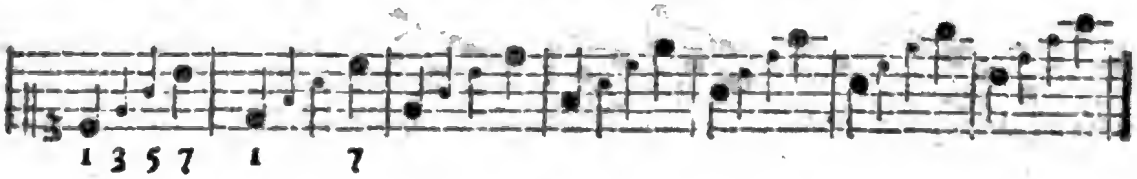
§. 2.

Jetzt wollen wir ſehen, wieviel kleine und große Septimen in der harten natürlichen Tonleiter zu finden ſind. Ich will ſie mit den dazwiſchen liegenden Terzen vorſtellen, von denen die zweyte, wie ſchon geſagt iſt, gegen den erſten Ton eine Qvinte macht. Das Auge wird die Septime leicht unterſcheiden, da ſie unter die Intervälle

*) Umkehrung eines Intervalls heißt, wenn man das unterſte Ende oben, und das oberſte unten ſtellt. Z. E. die Secunde c d giebt umgekehrt die Septime d c. Dem Sänger kann dieſe Lehre der Umkehrung nicht viel helfen; ich habe alſo nur beyläufig hin und wieder ihrer gedacht.

Digitized by Google

valle gehört, deren beyde Enden einen gleichförmigen Stand haben. Wenn das unterſte Ende der Septime auf einer Linie ſteht, ſo ſteht das obere gleichfalls auf einer, und zwar auf der vierten Linie. Eben das gilt auch von den Zwiſchenräumen. Z. E.



§. 3.

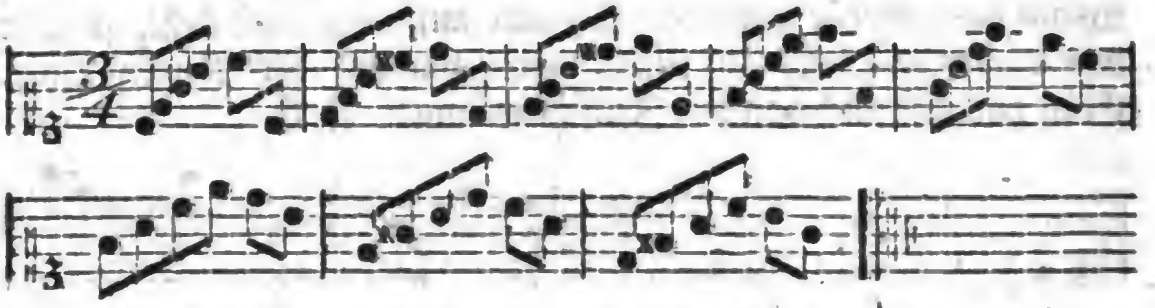
Der Zuſatz einer großen Terz zur Qvinte ſoll eine große Septime, und der Zuſatz einer kleinen Terz eine kleine Septime geben. Dem zu Folge müſſen c-h und f-e große Septimen ſeyn, weil g-h und c-e große Terzen ſind. Die ſiebende Septime h-a ſollte aus eben dem Grunde groß ſeyn, weil f-a eine große Terz iſt; da aber h-f keine reine, ſondern eine verminderte Qvinte iſt, an welcher ein halber Ton fehlt, ſo gehört die Septime h-a unter die kleinen, wie d-c, e-d, g-f, a-g.

§. 4.

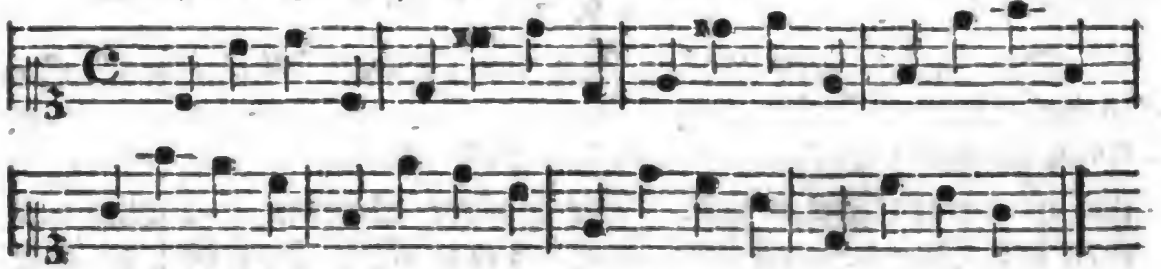
Dieſe Septimen ein wenig zu üben, will ich ein paar kleine Exempel herſetzen. In den erſten vier Tacten des erſten und zweyten Exempels ſind lauter große, in den letzten vieren lauter kleine Septimen, bis auf die im ſechſten Tacte, f-e, welche groß iſt, und der Modulation wegen nicht anders ſeyn kann. Die große Septime kömmt überhaupt ſeltener vor als die kleine, am allerſeltenſten fallend oder abſteigend. Für die kleine Septime, die unterwärts eine verminderte Qvinte hat, und im Geſange auf- und abſteigend häufig vorkömmt, füge ich noch ein kurzes Exempel beſonders bey. Man mache ſich nun mit dieſen Septimen auch in andern Tonleitern bekannt.

Digitized by Google

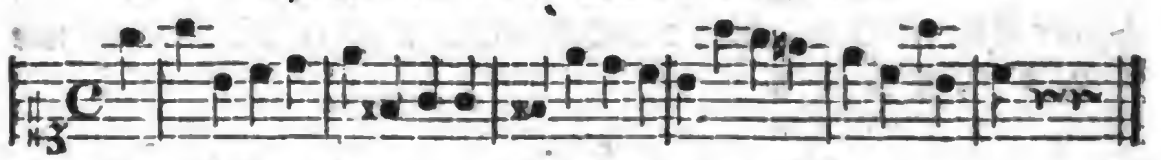
Erſtes Exempel, mit dazwiſchen liegenden Terzen und Qvinten.



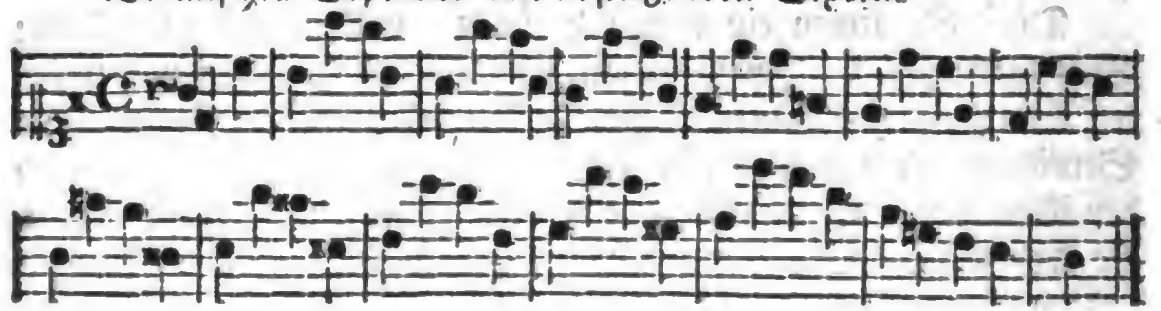
Zweytes Exempel, ohne Terzen und Qvinten.



Kleine Septime mit der verminderten Qvinte.



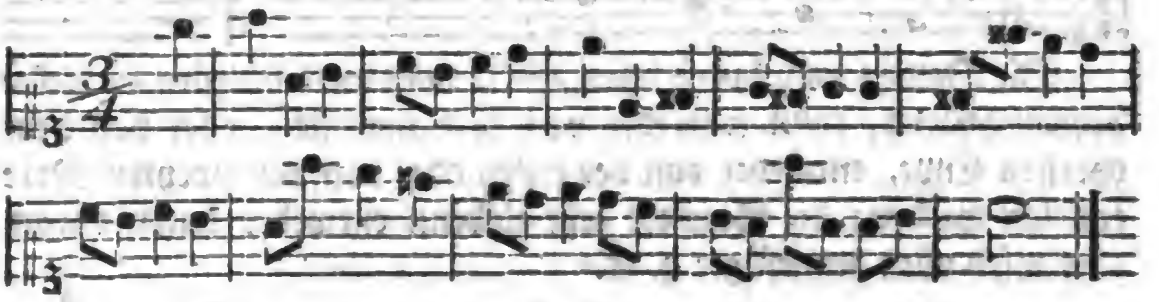
Vermiſchte Septimen mit abſteigenden Sexten.



§. 5.

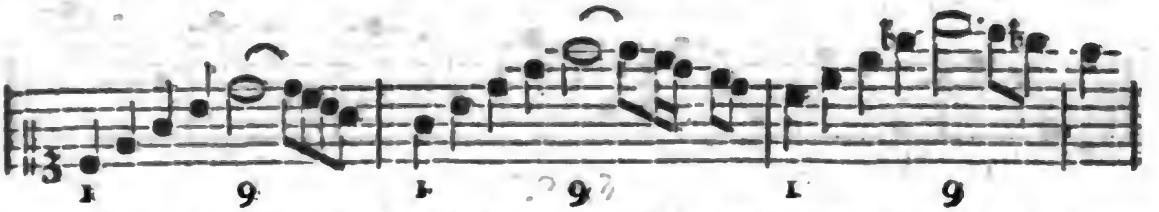
Da die große Septime einen halben Ton, die kleine aber einen ganzen unter der Octave liegt, ſo könnte auch dieſe zum Suchen derſelben dienen; doch müßte man im Treffen der Octaven vollkommen ſicher ſeyn. Gut iſt es, wenn der Sänger, in ſchweren Fällen, mehr

mehr als ein Mittel, ſich zu helfen, in Bereitſchaft hat, und das, was ihm nöthig iſt, durch mehr als einen Weg der Uebung zu erlangen ſucht. Oft geht auch wirklich die Octave vor der Septime her, wie ich indeß nur an einem einzigen Exempel zeigen will:



§. 6.

Beyde Gattungen der Septimen ſteigen bisweilen noch um eine Terz höher, und bringen dadurch das Intervall der **None** hervor, welche, nach der Octave, das erſte doppelte *) Intervall iſt.



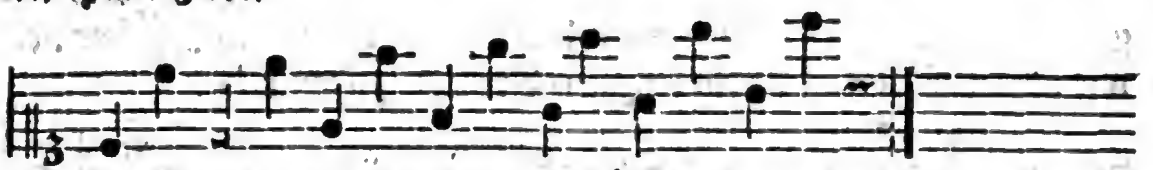
Aber die Art der Entſtehung oder Zuſammenſetzung liegt dem Sänger weniger am Herzen, als das bequemſte und ſicherſte Mittel dieß Intervall zu treffen. Da nun in der ſechſten Lection ſchon geſagt worden, daß die None eine durch die Octave erhöhte Secunde ſey, ſo wird eben dieſe Octave wohl das bequemſte Mittel darreichen, nicht allein die None, ſondern alle doppelte Intervalle, die in künftiger Lection vorkommen werden, mit Leichtigkeit zu ſuchen, und mit Sicherheit zu treffen.

§. 7.

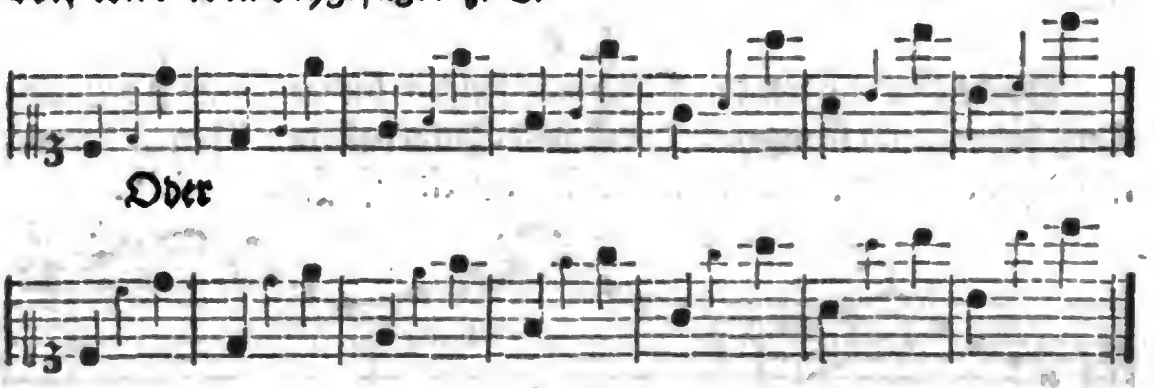
Dieß kann auf zwiefache Art geſchehen. Wir müſſen aber vorher, nach der bey den andern Intervallen beobachteten Methode,

*) Man ſehe 1. 2. der ſechſten Lection.

alle Nonen kennen lernen, die uns die harte natürliche Tonleiter an die Hand giebt.

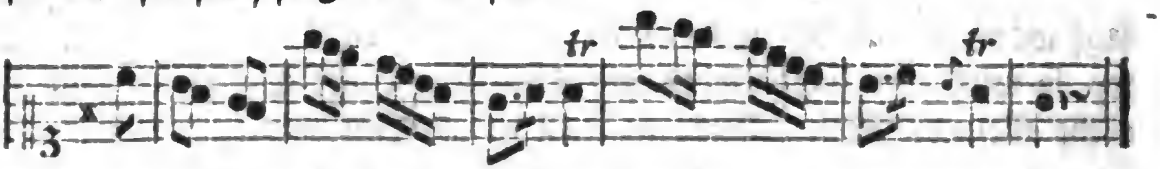


Die Octave nun, durch deren Hülfe man am leichteſten zu dieſen Nonen gelangt, kann entweder von dem unterſten, oder von dem oberſten Ende, entweder von der erſten oder von der zweyten Note entlehnt werden; die Secunde geht alsdenn entweder unten voran, oder wird oben beygefügt: z. E.



§. 8.

Von den Nonen wird ſchwerlich mehr als eine auf einmal, und immer nur aufſteigend, vorkommen. In Schlußformeln findet man ſie am öfterſten, folgender Geſtalt:



wobey man ſich noch den Unterſchied zwiſchen der großen und kleinen None merken mag. Man wird allemal eine kleine None haben, wenn die Secunde, die mit der Octave verbunden dieß Intervall hervorbringt, eine kleine Secunde iſt; eine große Secunde aber giebt eine große None. Von den beyden Nonen dieſes Exempels iſt demnach die erſte eine kleine, und die andere eine große.

§. 9.

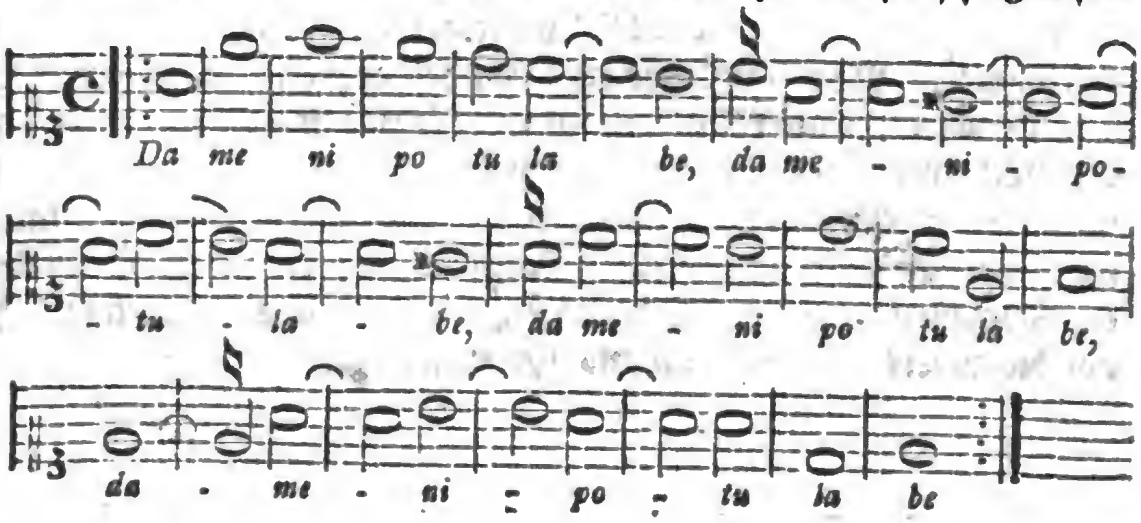
Digitized by Google

§. 9.

Und soviel von Septimen und Nonen. Nun wollen wir wieder zur Tacteintheilung zurück kehren. Ich hätte Lust gegen die allgemeine Vorstellung derselben etwas zu erinnern: da aber diese Lehre, so wie ich sie in voriger Lection vorgetragen habe, durch das Ansehen unserer besten Theoretiker unterstützt wird, so will ich in diesem Lehrbuche ihnen gern als Vorgängern folgen, und meine Gedanken darüber zu einer andern Zeit, an einem andern und schicklichern Orte sagen. Was ich etwan zur Erläuterung noch hinzu zu setzen hätte, soll bey Gelegenheit der Uebungsexempel, die nun in verschiedenen Tactarten entworfen werden sollen, angebracht werden. Indeß wird es hier am füglichsten geschehen können, das, was ich über die Bindungen gesagt habe, noch mit einer Anmerkung zu vermehren.

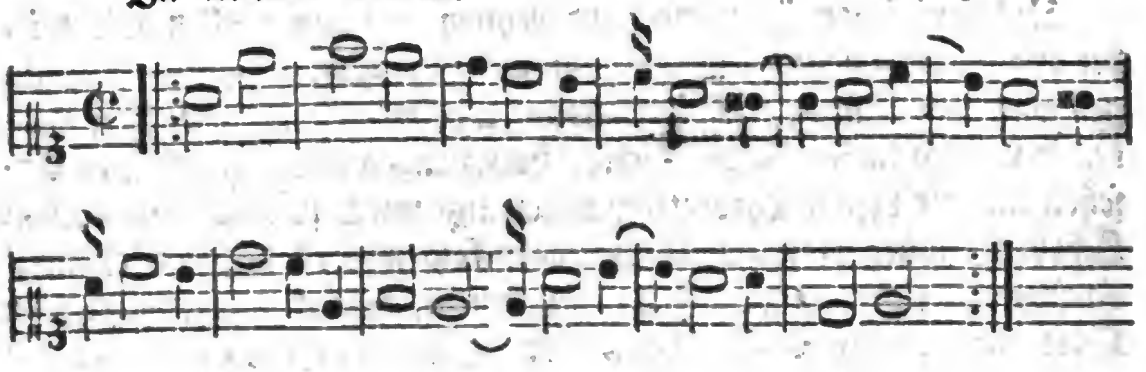
§. 10.

Der Sänger wird in musikalischen Stücken bisweilen auf Stellen stoßen, die ihm im Zählen Mühe machen, und wider das Tactgewicht zu seyn scheinen. Dieses wird, wenn er nach Tacttheilen zählt, immer auf die Hälfte einer Note fallen. Man nennt das **Syncopation**, und die Noten, **syncopirte Noten**. Diese nun haben ihren Ursprung von den gewöhnlichen Bindungen größerer Noten. Syncopationen und Bindungen sind demnach einerley. Man sehe z. E. folgenden vierstimmigen Canon im Einklange, über den sogleich eine Erläuterung, dem Anfänger zum Besten, folgen soll.

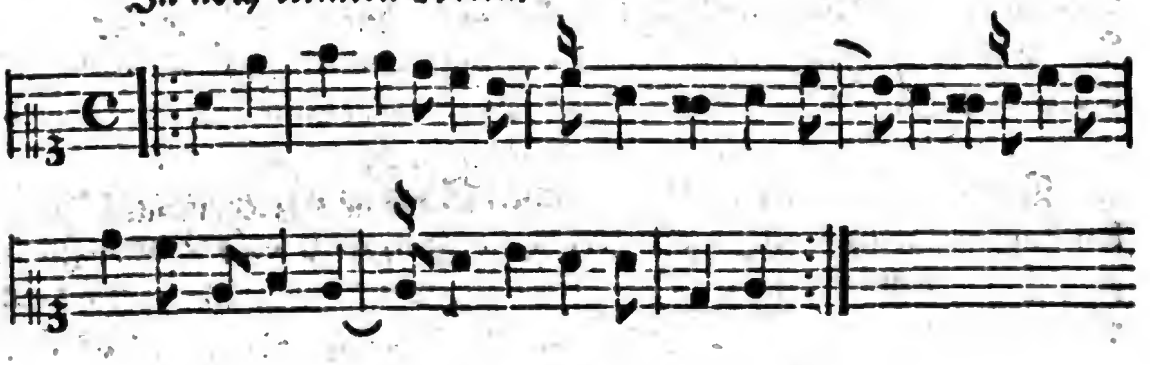


Digitized by Google

In kleinern Noten.



In noch kleinern Noten.



§. 11.

Es laſſen ſich bey dieſem Canon verſchiedene nützliche Anmerkungen machen. Er bleibt in dreyerley Geſtalt, wie er hier zu Papiere gebracht worden, immer einerley. Das erſte und zweytemal gehört er zur zweytheiligen, oder Allabrevetactart, das drittemal zum Viervierteltacte. Man könnte die erſte Art den größern, die andere aber den kleinern Allabrevetact nennen. Nähme man in dem erſten Exempel einen Tactſtrich um den andern weg, ſo hätte man auf dem Papiere Vierzweyteltact; und theilte man ieden Viervierteltact, im dritten Exempel, durch einen Tactſtrich von einander, ſo ſtünde ein Zweyvierteltact da. Daraus ſiehet man, wie eine Tactart ſich auf die andere gründet, und aus ihr entſpringt.

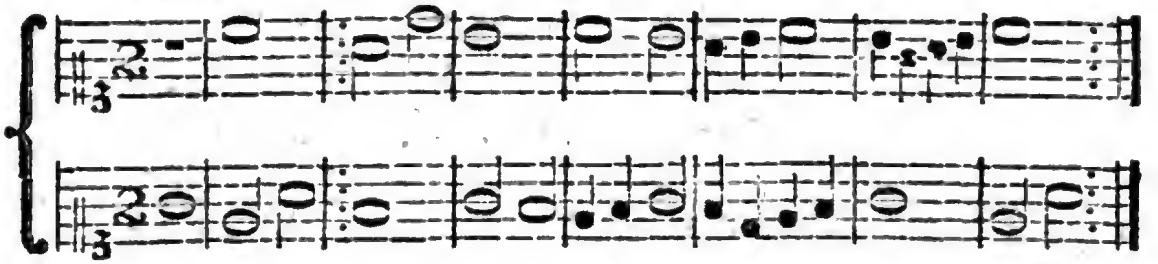
§. 12.

Digitized by Google

§. 12.

Daß das Wort **Canon** so viel als **Regel** oder **Richtschnur** bedeute, ist bekannt. Die Griechen belegten ihr Monochord mit diesem Namen, weil man die Größe aller Intervalle darauf genau bestimmen kann. Bey uns bedeutet es einen einfachen Gesang, der von zwey, drey und mehrern Stimmen nachahmend gesungen wird. Diese Nachahmung erfodert, daß nicht alle Stimmen zugleich, sondern hinter einander anfangen müssen; die Zeit des Eintritts einer ieden Stimme wird insgemein, über der Note, durch das Zeichen § angedeutet. Die Nachahmung geschieht entweder im Einklange, und dann braucht der Gesang nicht für iede Stimme besonders hingeschrieben zu werden; sondern man bemerkt nur die Zeit des Eintritts auf vorher beschriebene Art. Die Nachahmung in andern Intervallen, als in der Secunde, Terz, Qvarte, Qvinte, Sexte u. s. w. würde den nachahmenden Stimmen schon mehr Mühe machen, daher man sie lieber ausschreibt. Herr **Marpurg** hat in seiner Singanweisung einige kleine, auf verschiedene Weise nachahmende, Canons von Herrn **Kirnberger** angehängt, und den Liebhabern solcher Kunststücke *) zu gefallen, will ich ein Paar davon hersetzen.

Canon in der Qvarte.

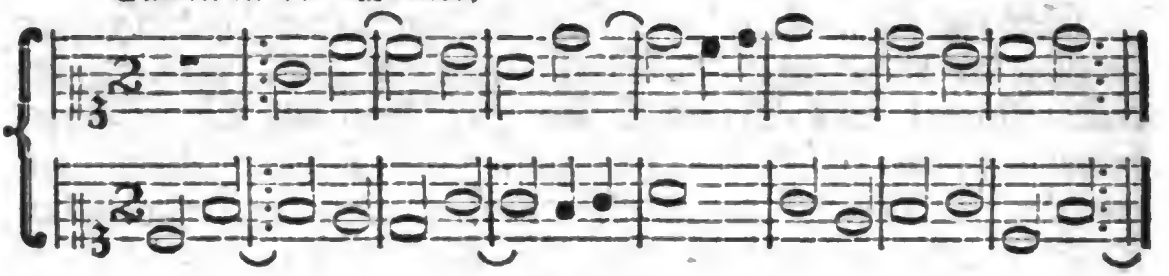


Canon

*) Wenn man mehr von den Canonen wissen will, kann man den Artickel Canon in Herrn Prof. Sulzers Theorie der schönen Wissenschaften nachlesen. Er rechnet sie unter die difficiles nugas des Martial. Indeß können die leichtern Gattungen, die in der Octave, Qvart und Qvinte nachahmen, für den Sänger eine nützliche Uebung, und in Gesellschaft ein gutes Vergnügen geben.

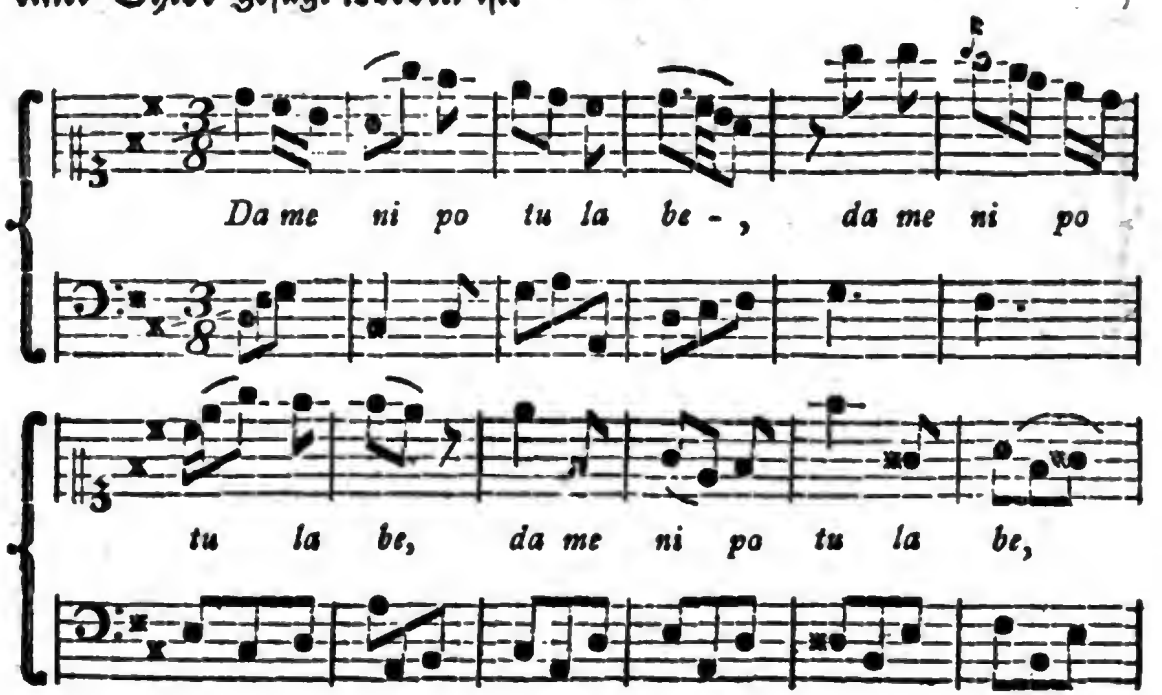
Digitized by Google

Canon in der Qvinte.

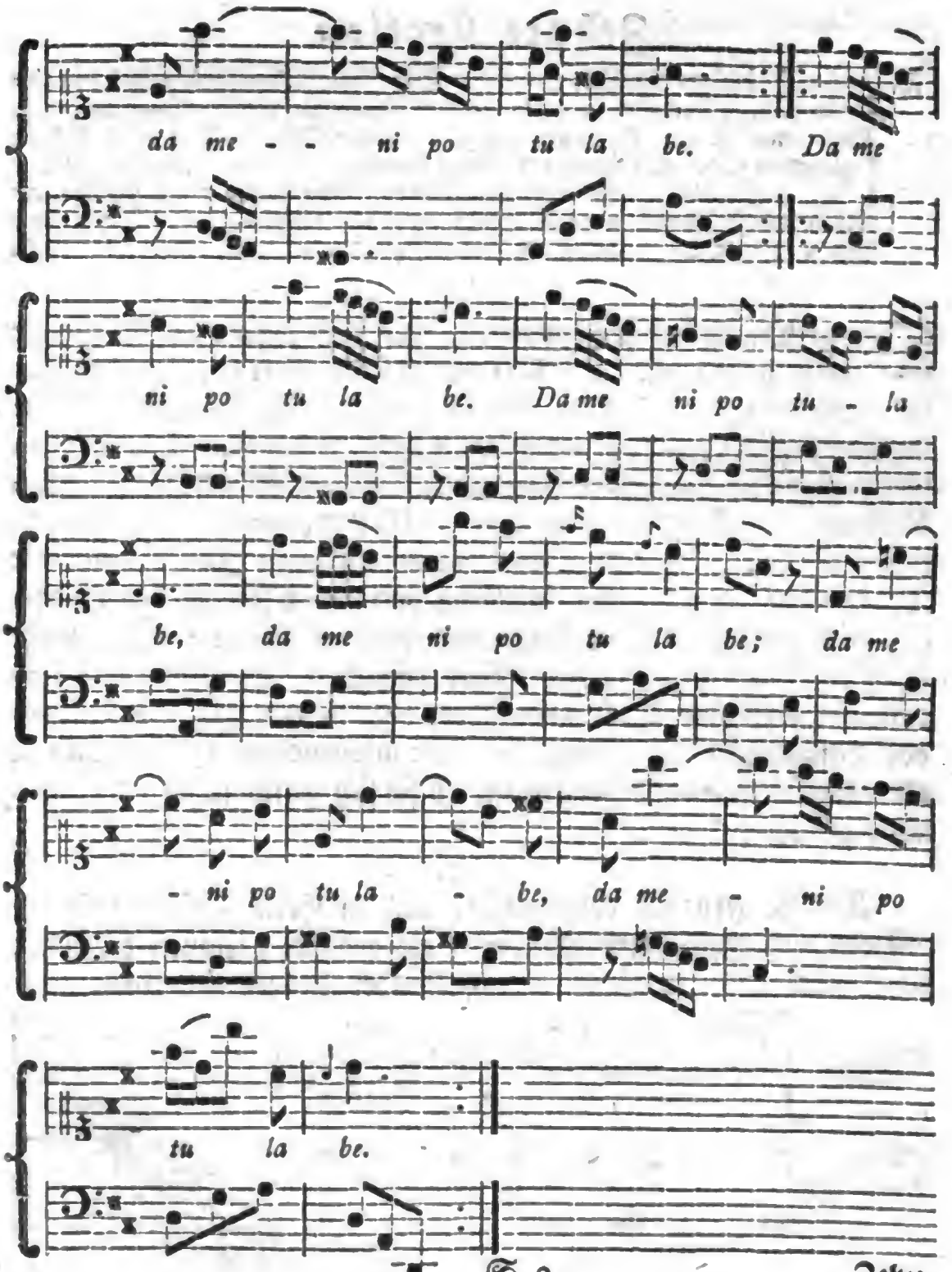


§. 13.

Und nun noch ein Uebungsexempel mit einigen Septimen und Nonen, so kurz als möglich, und in einer leichten dreytheiligen Tactart, im Dreyachteltacte, der mit dem Dreyvierteltacte von einerley Natur ist; wie man es denn auch in diese Tactart übersetzen kann, so wie man in der 7den Lection den Dreyviertel- in einen Dreyachteltact verwandeln konnte. Im ersten, dritten und fünften Tacte des zweyten Theils kommen Verdoppelungen der Tactglieder vor: vier Noten auf einen Tacttheil, vier Zwey- und dreyßigtheile auf ein Achtel. Man erinnere sich auch, was im §. 7. der fünften Lection, und anderwärts, vom Zusammenbinden der Noten über einer Sylbe gesagt worden ist.



Digitized by Google


da me - - ni po tu la be. Da me
ni po tu la be. Da me ni po tu - la
be, da me ni po tu la be; da me
- ni po tu la - be, da me - ni po
tu la be.

Zehnte Lection.

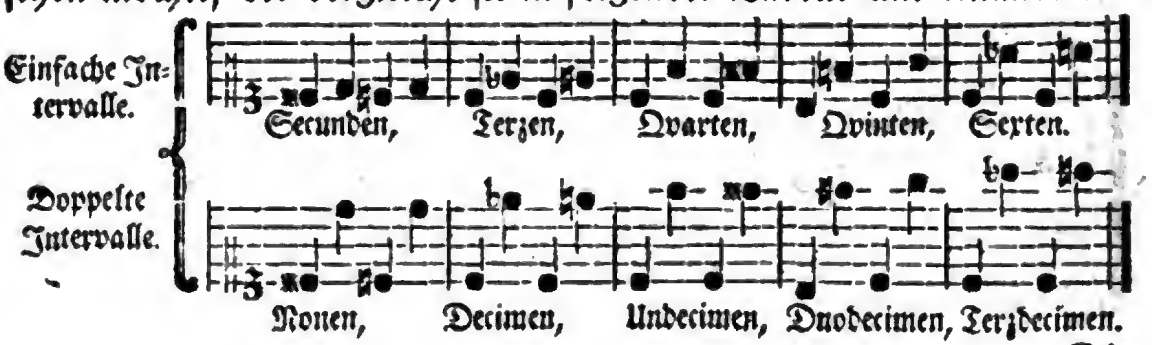
Die noch rückständigen doppelten Intervalle §. 1. Ihr Zusammenhang mit den einfachen §. 2. Decimen, und wie sie gesucht werden §. 3. Undecimen §. 4. Duodecimen §. 5. Terzdecimen §. 6. Alle diese Intervalle in einer Cadenz beysammen §. 7. Erklärung des Worts Cadenz §. 8. Eintheilung der Schlüsse §. 9. Cadenz im neuern Verstande §. 10. Von verschiedenen Graden der Stärke und Schwäche in der Stimme §. 11. Wie die dreygliedrige Tactart entstehe §. 12. Uebungsexempel im Sechsachteltacte, und Anmerkungen dazu §. 13.

§. 1.

Die noch rückständigen doppelten Intervalle sollen uns nicht lange mehr aufhalten. Man kennt sie schon ihrer Gestalt nach aus der sechsten Lection, und die Art sie zu finden ist eben dieselbe, die wir in voriger Lection bey der None gesehen haben. Die Namen dieser noch vorzutragenden Intervalle sind: die **Decime**, die **Undecime**, die **Duodecime** und die **Terzdecime**. Alle sind, so wie die None, erhöhte Octaven von einfachen Intervallen: die Decime von der Terz, die Undecime von der Qvarte, die Duodecime von der Qvinte, die Terzdecime von der Sexte. Sie folgen daher auch den Eigenschaften dieser einfachen Intervalle, und sind entweder groß oder klein, vermindert oder übermäßig, consonirend oder dissonirend; die einzige Undecime ausgenommen, als welche in allen Gestalten eine Dissonanz ist, ob sie sich gleich auf eine Consonanz gründet.

§. 2.

Wer sie gern alle beysammen, und in ihrem Zusammenhange mit den einfachen Intervallen, oder als erhöhte Octaven derselben, sehen möchte, der vergleiche sie in folgender Tabelle mit einander.

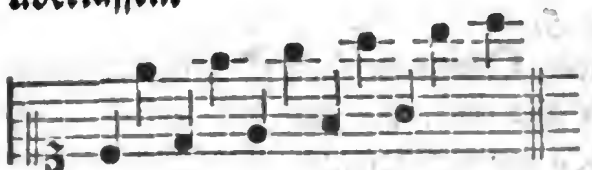


Die

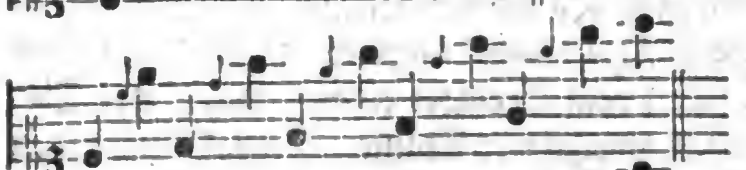
Die Beywörter, groß, klein, vermindert, übermäßig, wird man nun wohl selbst hinzu zu setzen gelernt haben. In der Folge soll noch davon geredet werden.

§. 3.

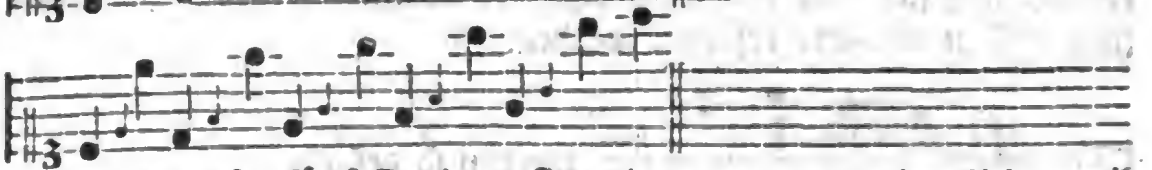
Wir wollen nun einige **Decimen** in der Scale aufsuchen, und sodann die Art sie zu treffen darnach entwerfen. Es durch die ganze Scale zu thun, halte ich ferner nicht für nöthig. Nöthiger wäre die Anwendung auf andere versetzte Scalen: ich muß es aber dem Fleiße des Lehrenden, oder der Forschbegierde des Lernenden überlassen.



werden folgender Gestalt durch die Octave gesucht:



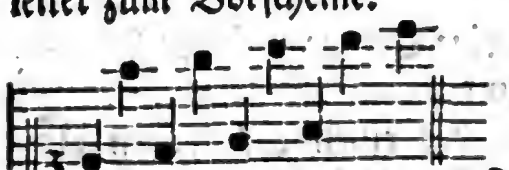
oder



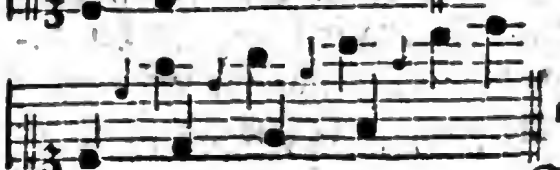
Unter diesen fünf Decimen sind die zweyte und dritte klein, weil sie von der kleinen Terz ihren Ursprung nehmen; die übrigen drey sind gröss, aus ähnlichem Grunde.

§. 4.

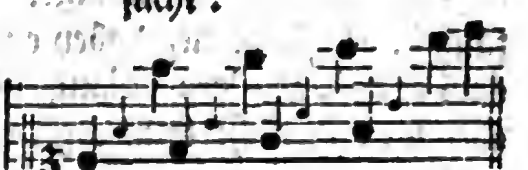
Die **Undecimen** kommen in folgender Ordnung auf der Tonleiter zum Vorscheine.



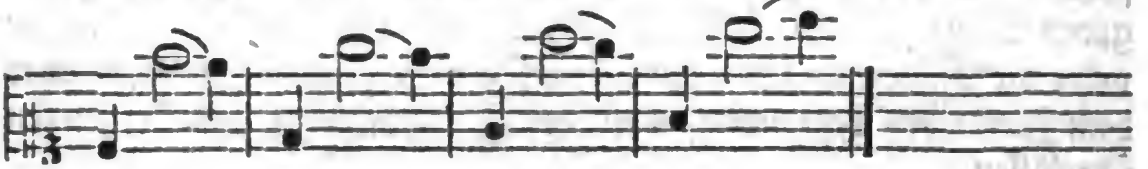
und werden auf folgende Weise gesucht:



oder

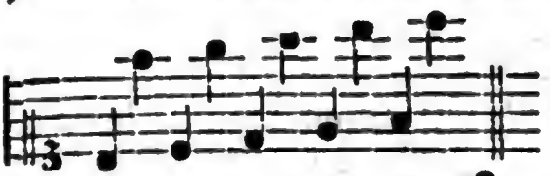


Unter dieſen iſt die letzte eine übermäßige, weil ſie ſich auf die übermäßige Qvarte f-h gründet. Die übrigen gründen ſich zwar alle auf reine Qvarten, ſind aber, als Undecimen, Diſſonanzen, die einen halben oder ganzen Ton unter ſich aufgelöſt, d. i. in eine Conſonanz verwandelt werden müſſen. Die übermäßige Undecime wird, wie alle übermäßige Intervalle, aufwärts gelöſt, z. E.

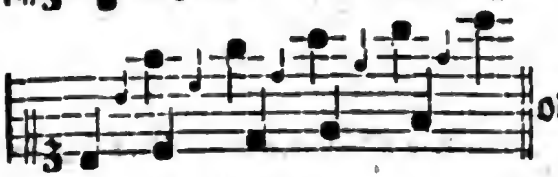


§. 5.

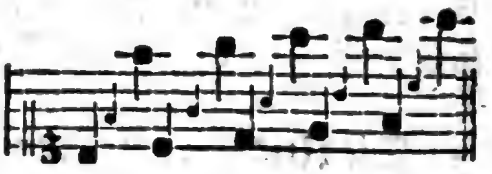
Die um eine Octave erhöhten Qvinten oder **Duodecimen** finden wir in der harten Tonleiter alle rein, bis auf die, welche auf die Septime der Tonleiter fällt, als wo die verminderte Qvinte und folglich auch die verminderte Duodecime ihren Sitz hat. Ich habe dieſer die erſte Stelle in folgendem Exempel eingeräumt. Als Diſſonanz muß ſie, nach vorhin angezeigter Manier, ebenfalls um einen halben Ton abwärts reſolvirt werden.



werden ſo geſucht:



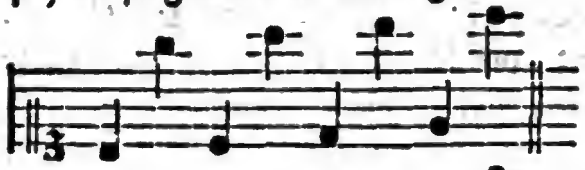
oder ſo:



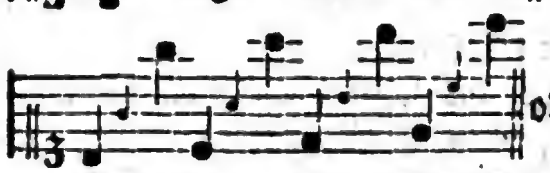
§. 6.

Die **Terzdecimen**, oder die um eine Octave erhöhten Sexten, machen endlich den Beſchluß, unter den doppelten Intervallen. Es iſt kein Zweifel, daß mancher Sänger, der einen ſehr großen Umfang in der Stimme, dabey eine ſichere Intonation hat, und der audaci coepit gaudere volatu, noch größere Sprünge wagen könne; aber weil ſie nicht immer gelingen möchten, ſo rechne ich ſie unter die

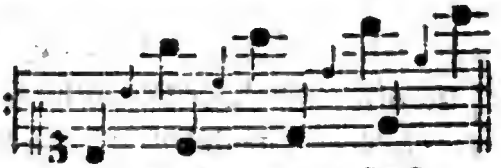
die damnoſas artes des Ovidius, womit nicht ieder Sänger die Zeit zu verderben nöthig hat. Die Terzdecimen demnach melden ſich in folgender Ordnung:



Suchen kann man ſie ſo:



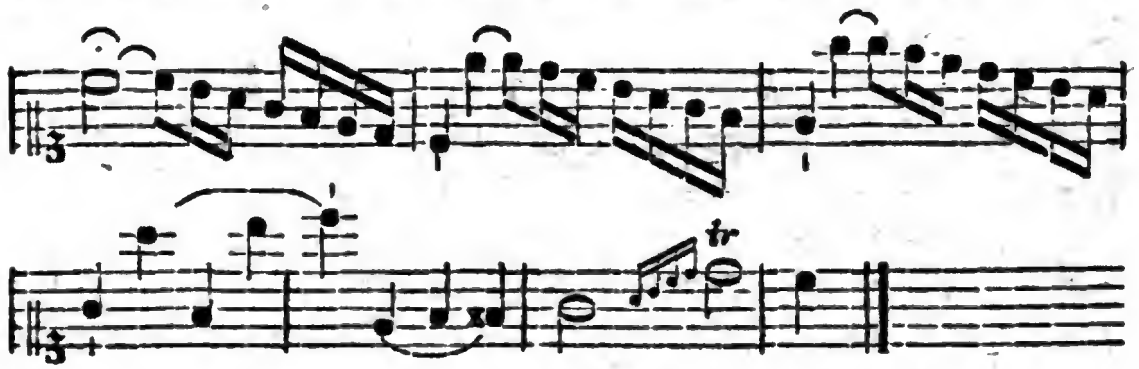
oder ſo:



Die erſte und vierte ſind kleine, die zweyte und dritte große Terzdecimen, weil die Octaven der erſtern mit kleinen, und die Octaven der andern mit großen Sexten in Verbindung ſtehen.

§. 7.

Die meiſten dieſer Sprünge geſchehen aufwärts; doch kommen einige auch abwärts vor. Will man ſie alle in einer Art von Cadenz, dergleichen man doch wohl bisweilen, nicht allein auf Inſtrumenten, ſondern auch von Sängern zu hören bekömmt, beyſammen ſehen, ſo betrachte man folgendes Muſter, das ich aber keinem Sänger rathen will, wenn er in der Intonation nicht ſehr ſicher iſt.



§. 8.

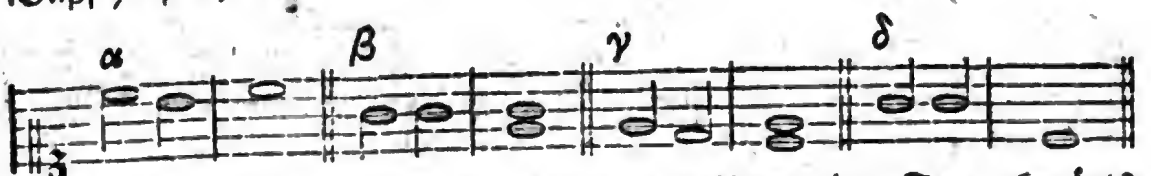
Nun werde ich meinem Sänger ſchon auch etwas über den Namen Cadenz (ital. Cadenza, franz. Cadence,) ſagen müſſen. Eigentlich bedeutet dieſes Wort einen Schluß in der Muſik; und

weil

weil dieſer, wenigſtens im Baſſe, durch das Fallen zweyer Töne bewirkt wird, ſo iſt vom lateiniſchen cadere das barbariſche Wort cadentia entſtanden, und in die andern Sprachen übergetragen worden. Man theilt noch heut zu Tage dieſe Schlüße in **vollkommene** und **unvollkommene**; die letztern werden auch **Einſchnitte** genannt, weil ſie nur von Zeit zu Zeit, im Laufe der Melodie, nie aber am Ende ſtatt haben. Die vollkommnen hingegen endigen ein Stück, oder auch einen ieden Haupttheil deſſelben. Sie ſind alſo, der Vergleichung zu Folge, die ſchon oben §. 16. der vierten Lection gemacht worden, das, was die Puncte in einer Rede ſind; die unvollkommnen Schlüße oder Einſchnitte aber ſind mit dem Colon und Semicolon zu vergleichen.

§. 9.

Noch eine Eintheilung der vollkommnen Schlüße oder Cadenzen wird dem Sänger nicht undienlich ſeyn, die ihre Namen von den vier Singſtimmen entlehnen, ob ſie gleich nicht immer in den Schranken der angewieſenen Stimmen bleiben, ſondern ſich in allen vermiſcht brauchen laſſen. Es giebt ſo viel Arten der Schlüſſe, als Stimmen ſind: den Diſcant-α), den Alt-β), Tenor-γ), und Baßſchluß δ).



Der Altſchluß kann mit der letzten Note eine Terz abwärts ſteigen, auch ſonſt noch eins und das andere anders ſeyn. Ich habe aber nicht die Lehre der Alten von den Cadenzen hier vollſtändig abhandeln, ſondern dem Sänger nur einen allgemeinen Begriff davon machen wollen. Der Eintheilungen waren ehemals ſo viele, daß man in **Walthers** muſikaliſchem Wörterbuche allein drey- und zwanzig Artikel darüber findet.

§. 10.

Digitized by Google

§. 10.

In einem etwas andern Verstande wird heut zu Tage das Wort **Cadenz** von denjenigen willkührlichen Veränderungen gebraucht, welche Instrumentspieler und Sänger vor der vorletzten Note eines vollkommnen Schlußes, aus eigener Erfindung, vorher gehen lassen. Gegen das Ende läuft eine solche Cadenz in das Trillo über der vorletzten Note, und fällt sodann aus diesem in den Schlußton. Ob Sänger oder Instrumentisten die Erfinder davon sind, läßt sich wohl nicht mit Zuverläßigkeit sagen. Der **Abt Raguenet** indeß schreibt, in seiner Parallele des Italiens et des François, en ce qui regarde la Musique et les Opera *), diese Erfindung den Italiänern zu. Daß viel Misbrauch damit getrieben, und eine Menge musikalischer Nonsens an den Tag gebracht werde, ist wohl nicht zu läugnen. Gleichwohl, da der gröste Theil der Musikliebhaber diese kleinen Gaukeleyen liebt, und ihnen seinen Beyfall reichlich zuklatscht, dürften sie wohl der Mühe werth seyn, etwas genauer untersucht, und auf vernünftigere Grundsätze zurück gebracht zu werden. Ich habe mir deswegen vorgesetzt, im zweyten Theile dieses Werks eine eigene **Abhandlung über die Cadenzen** einzurücken. Jetzt hat der Sänger genug, wenn er weiß, was das für Dinger sind, und daß die Stelle dazu über der dritten Note vom Ende durch das Zeichen ⌒ bemerkt werde.

§. 11.

Es ist §. 10. der Einleitung gesagt worden, daß der Sänger verschiedene Grade der Stärke und Schwäche in seiner Gewalt haben

*) Man hat davon im Deutschen eine doppelte Uebersetzung: die erste ist von Mattheson, und hat in dessen Critica musica den französischen Originaltext zur Seite; die andere steht im ersten Theile der critischen Briefe über die Tonkunst. Die hieher gehörigen Worte lauten daselbst S. 90. also: „Weit verwegener sind die Italiäner, die, ohne viel Wesen zu machen, von einem Tone oder Modo in einen andern übergehen, und doppelte und dreyfache Cadenzen von sieben bis acht „Tacten auf solche Töne machen, die wir (die Franzosen) nicht des geringsten Trillers fähig halten würden.„

ben müſſe; ich wünſche, daß man in den vorigen Lectionen daran gedacht, und die Uebungsexempel bald mit ſtarker, bald mit ſchwacher, und bald mit halb ſchwacher Stimme geſungen haben möge, um die Stimme zu dieſen verſchiedenen Graden zu gewöhnen. Man findet Stücke, bey denen einer oder der andere ausdrücklich vorgeſchrieben iſt. Der Sänger hat ſich daher einige italiäniſche Wörter bekannt zu machen, die er bisweilen zu Anfange, bisweilen an einigen Stellen in der Mitte über den Noten finden wird. A mezza voce, heißt, **mit halber Stimme**; eben dieß bedeutet auch das ſotto voce. Beydes iſt mit mezzo forte, **halb ſtark**, das unter den Noten nur mit m. f. angedeutet wird, einerley. Nicht ſehr verſchieden davon iſt poco piano, **ein wenig ſchwach**, poco forte, **ein wenig ſtark**. Alle dieſe Wörter bezeichnen einen gewiſſen mittlern Grad der Stimme, der auf einer Seite in das völlige piano, und auf der andern in das völlige forte übergeht. Die äußerſten Grade auf beyden Seiten ſind, pianiſſimo **aufs ſchwächſte**, und fortiſſimo **aufs ſtärkſte**. Alle dieſe Wörter werden ſelten über oder unter den Noten ganz ausgeſchrieben, ſondern durch Abbreviatur, bald mit einem, bald mit etlichen Buchſtaben angezeichnet. Die genaue Beobachtung der vorgeſchriebenen Grade von Stärke und Schwäche iſt eine der vornehmſten Schönheiten in der Aufführung eines Stücks, und der Sänger hat das Seinige eben ſowohl beyzutragen, als der Inſtrumentiſt. Sonſt giebt man auch dem Sänger den Rath, daß er ein Stück nicht ſogleich mit voller Stimme anfangen ſoll, damit er dieſelbe nach Beſchaffenheit der Umſtände auch noch zu verſtärken fähig ſeyn möge: ſo wie ein Wanderer nicht gleich im Anfange ſeine Schritte verdoppelt, ſondern gemach anfängt, und ſodann immer ſtärker fortſchreitet.

§. 12.

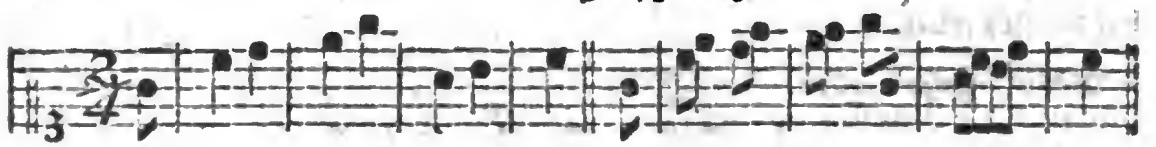
In der Erklärung der Tacteintheilung ward geſagt, daß ieder Tacttheil, ſowohl in den graden als ungraden Tactarten, in zwey oder drey kleinere Noten, die man Tactglieder nennt, getheilt werden

könne.

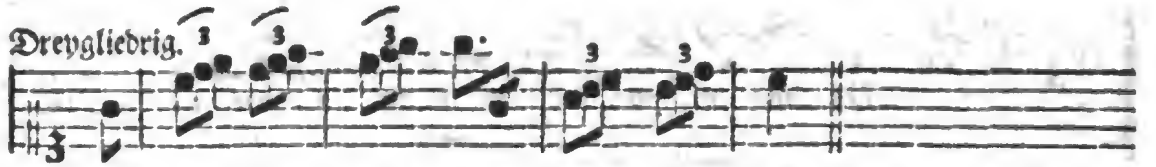
Digitized by Google

könne. Wir wollen beyde Arten in einem Beyſpiele ſehen, obgleich von der zweygliedrigen Theilung ſchon Muſter da geweſen ſind.

Zweygliedrig.



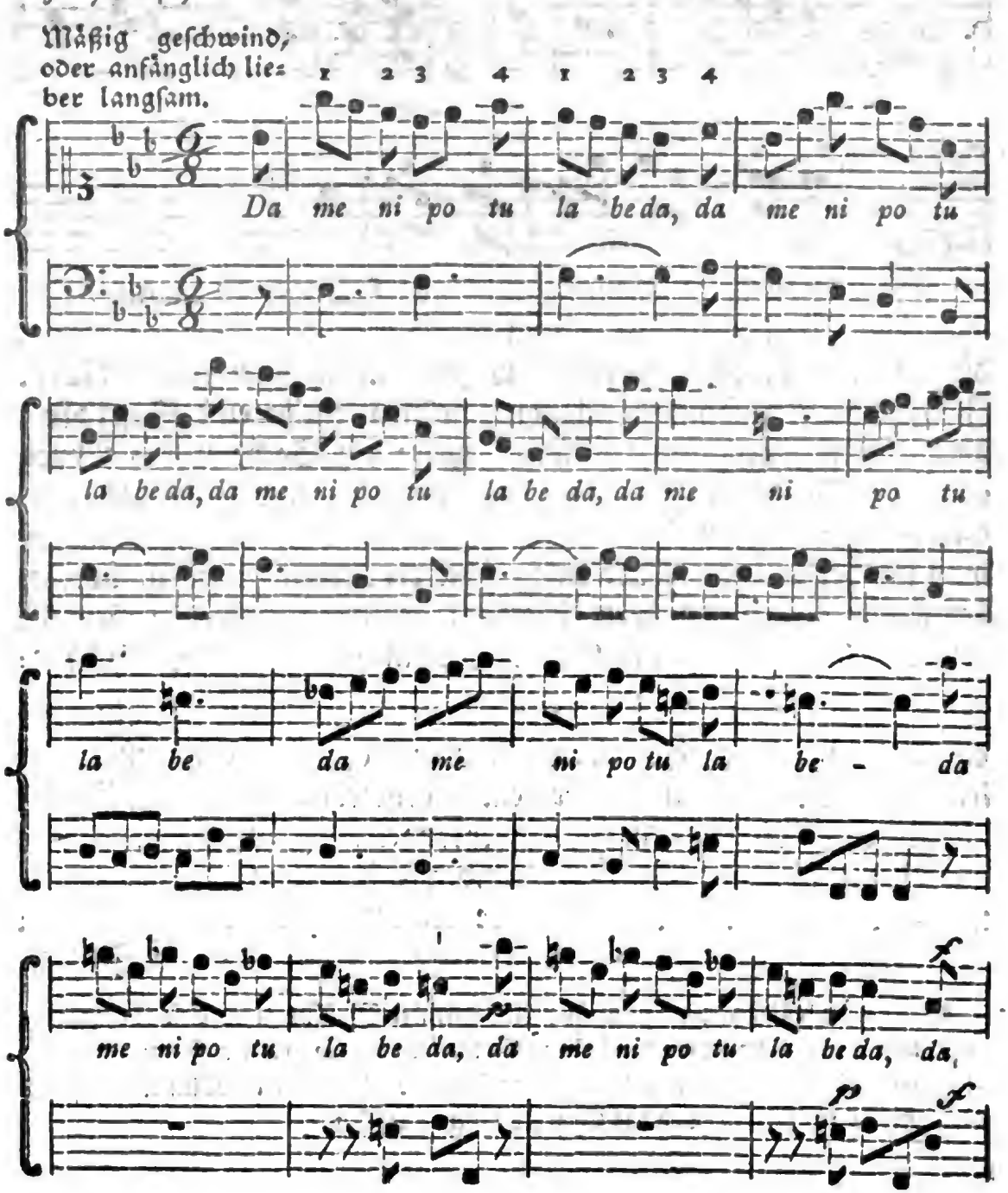
Dreygliedrig.



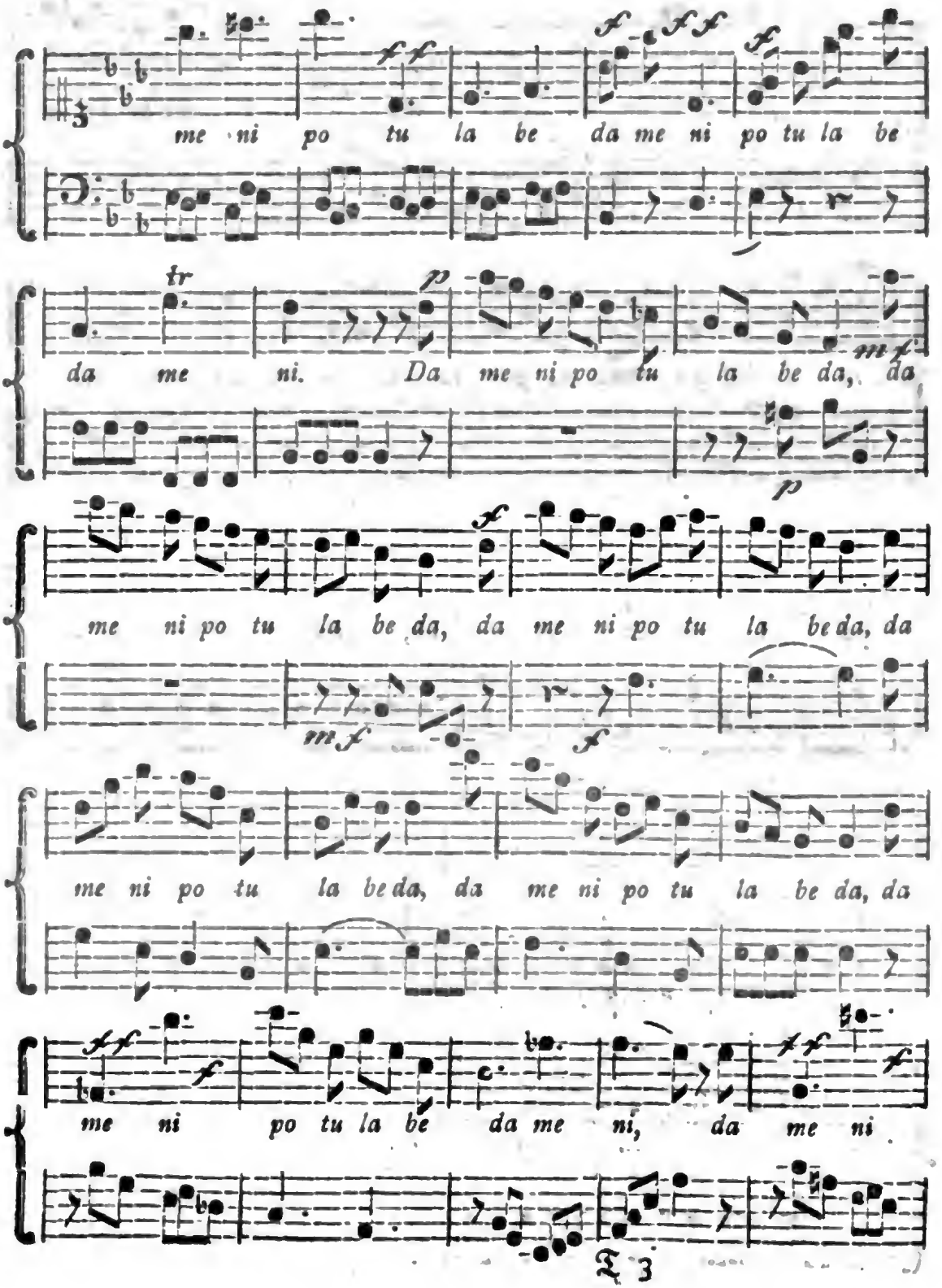
Die dreygliedrige Theilung ins Auge fallender zu machen, ſetzt man eine 3, mit oder ohne Bogen darüber, und drey ſolche Noten, die auf einen Tacttheil gerechnet werden, nennt man eine **Triole**. Zwey Triolen zuſammen gehängt nennen einige eine **Sextole**; aber zu was einen neuen Namen, wenn die Sache nichts Neues enthält? Dieſen Triolen nun haben die graden und ungraden dreygliedrigen Tactarten ihren Urſprung zu danken *). Es ſey nun, daß man ſich der Mühe, immer eine 3 über die Noten zu ſetzen, überheben wollte, oder aus andern Urſachen: genung man ſtreiche oben alle 3en weg, bemerke zu Anfange die Tacteintheilung mit **Sechsachtel**, und richte im zweyten Tacte die beyden Noten g. g ſo ein, daß die erſte ein Viertel, die andere ein Achtel enthält, ſo hat man den leibhaften Sechsachteltact, der dem Zweyvierteltacte ſo ähnlich iſt, als der Sechsviertel- dem Zweyzweyteltacte. Man verwandle oben alle Viertel in halbe Tactnoten, und alle Achtel in Viertel, ſo hat man den Beweiß. Das folgende Uebungsexempel alſo, das im

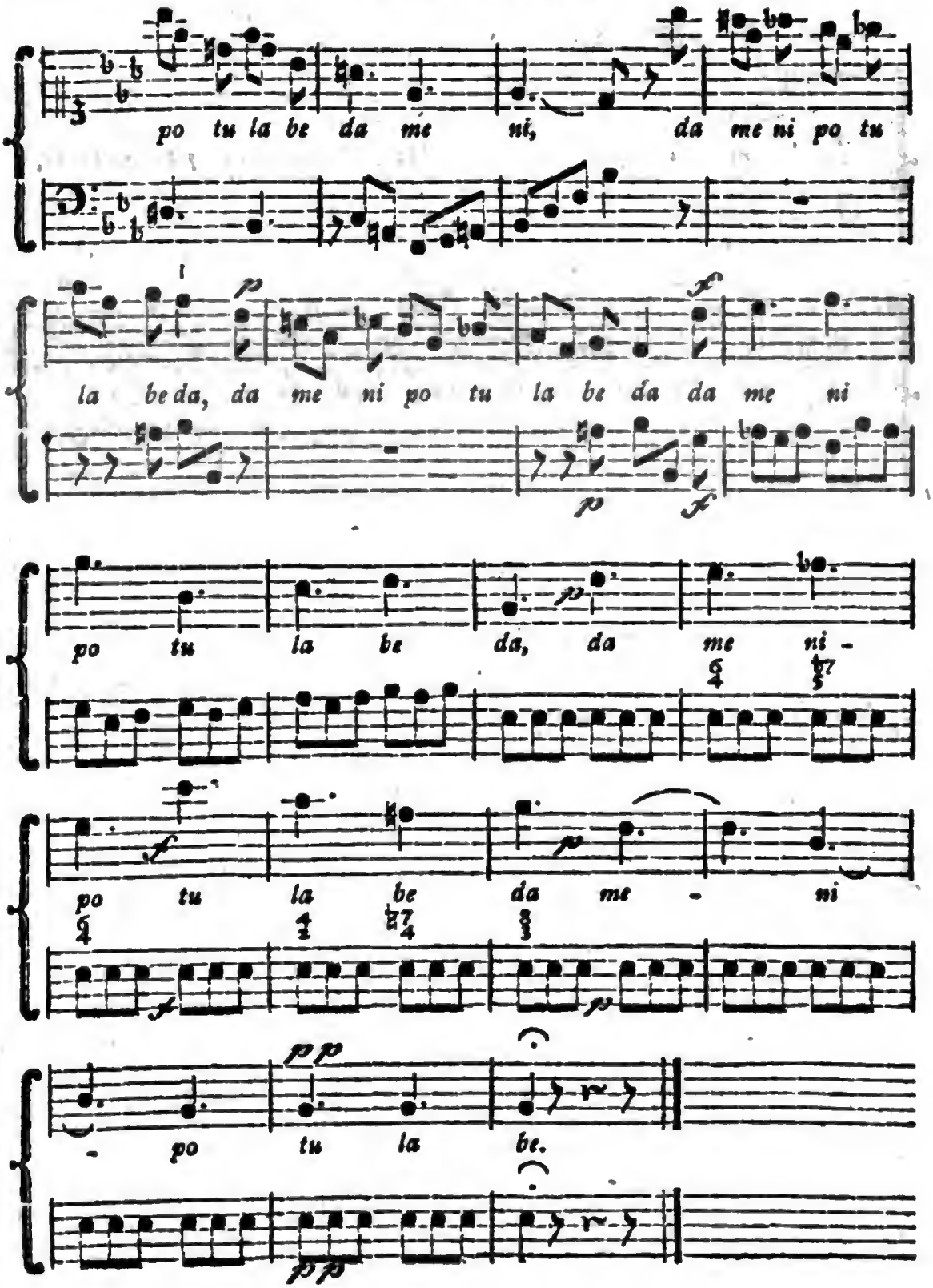
*) Es wäre luſtig, wenn irgend ein philoſophirender Muſikus gegen dieſe Behauptung bewieſe oder beweiſen wollte, daß das Ey eher geweſen ſey, als die Henne. Freund! würde ich ihm antworten, laſſen ſie das ſeyn, wie es will; nur wollen wir nicht die Henne für das Ey, und das Ey für die Henne anſehen.

Sechsachtel geſchrieben iſt, könnte eben ſo wohl im Sechsviertel ſtehen, oder, wenn man drey Noten immer für eine Triole rechnen wollte, auch mit Zweyviertel, Zweyzweytel, oder C bezeichnet ſeyn.



Digitized by Google


me ni po tu la be da me ni po tu la be
da me ni. Da me ni po tu la be da, da
me ni po tu la be da, da me ni po tu la be da, da
me ni po tu la be da, da me ni po tu la be da, da
me ni po tu la be da me ni, da me ni



Digitized by Google

§. 13.

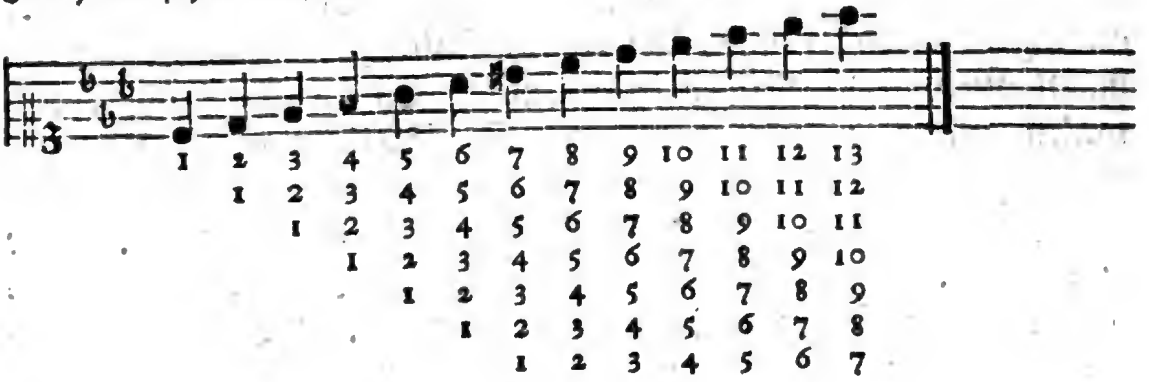
In diesem kleinen Stücke sind außer den einfachen Intervallen auch alle doppelte, und einige mehr als einmal, enthalten. Die Grade der Stärke und Schwäche sind zum erstenmale angemerkt, um zu versuchen, ob die Stimme des Sängers sich zu verschiedenen Gradationen bequeme. Das *ff* bedeutet fortissimo, und das *pp* soviel als pianissimo. Den Tact schlage man immer viertheilig, ob es gleich nur eine zweytheilige Tactart ist, und so, wie man ihn im Anfange über etlichen Tacten mit Ziffern bemerkt findet: 1, 2 gehören zum Niederschlage, 3, 4 zum Aufschlage. In langsamer Bewegung kann man sogar iedes Achtel mit der Hand marquiren, drey im Niederschlage, und drey im Aufschlage. Daß iede Note, ihrer Geltung gemäß, richtig ausgehalten werden, und immer Ton an Ton gebunden seyn müsse, wird man sich an verschiedenen Stellen, besonders gegen das Ende, erinnern, wo noch ein Paar Bogen nicht vergebens da stehen. Das Zeichen ⌒, das uns in voriger Lection die Stelle zur Cadenz anwies, erscheint hier in einer allgemeinern Bedeutung, wo es ein Halten oder Aushalten überhaupt anzeigt, dergleichen bisweilen am Ende eines Stücks, bisweilen auch in der Mitte vorkömmt. Die Tactbewegung hört so lange auf, oder ruhet so lange, als dieses Aushalten dauert: man nennt dieß Zeichen daher ein **Ruhezeichen**; einige nennen es auch eine **Fermate**, worunter sie aber wohl mehr die Sache oder das Aushalten selbst verstehen. Die Franzosen geben ihm den Namen couronne. Man findet es auch bisweilen über kleinen Pausen, und dann fällt ebenfalls das tactmäßige Zählen derselben weg; die Stimmen fangen, nach einem kleinen Stillschweigen, nach Gutdünken wieder an. Bisweilen deutet es auch blos das Ende eines Stücks ohne Aushalten an, und in dieser Bedeutung nennt man es ein **Finalzeichen**. Einige setzen es alsdann doppelt, einmal oben, und einmal unten, um es mit der Fermate nicht zu verwechseln, und daran thun sie nicht Unrecht.

Eilfte Lection.

Uebermäßige und verminderte Intervalle der weichen Tonleiter §. 1. Anmerkung zur Tabelle §. 2. Aufsuchung einiger noch unbekannten Intervalle §. 3. Ein Paar, das noch fehlt §. 4. Alle diese Intervalle sind Dissonanzen §. 5. Uebermäßige Qvinte §. 6. Wie sie gesucht werde; auch etwas von ihrer Duodecime §. 7. Verminderte Qvarte §. 8. 9. Verminderte Septime §. 10. Verminderte Terz §. 11. Uebermäßige Sexte §. 12. Anmerkung über die Größe einiger Intervalle, und über die enharmonischen Uebergänge §. 13. Wo diese Uebergänge am öfterſten vorkommen §. 14. Uebungsexempel im Neunachtelacte §. 15.

§. 1.

Von übermäßigen und verminderten Intervallen sind bisher nur zwey vorgekommen, die übermäßige Qvarte und die verminderte Qvinte: alle übrigen müssen wir in der weichen Tonleiter suchen. Folgende Tabelle soll uns dieselben darstellen; und wenn wiederum c moll dazu erwählt wird, so geschieht es blos des bequemern Umfangs wegen, da ohnedem nunmehro dem Sänger alle Tonleitern gleichviel seyn müssen.



§. 2.

Wegen des Gebrauchs dieser Tabelle lese man §. 3. 4. der sechsten Lection noch einmal nach. Die Intervalle, die uns aus der harten Tonleiter schon bekannt sind, und hier alle wieder vorkommen, wollen wir weiter nicht berühren, sondern nur die betrachten, die uns noch unbekannt geblieben waren.

§. 3.

Digitized by Google

§. 3.

Gegen die Prime c thut sich kein einziges Intervall hervor, das nicht von oben schon bekannt wäre. Die kleine Terz, die kleine Sexte, und folglich auch die kleine Decime und Terzdecime, sind hier zwar an die Stelle der großen getreten; wir haben sie aber in der harten Tonleiter gegen andere Primen schon gehabt. Eben so ist es mit der Secunde d: denn die verminderte Qvinte und Duodecime d-as sind da gewesen, obgleich in andern Stufen. Die kleine Terz es aber macht uns als Prime etwas neues bekannt. Sie findet keine reine Qvinte in der Tonleiter, sondern die ihr durch das Semitonium modi h zugetheilte, ist eine **übermäßige.** Gegen f und g thut sich kein unbekanntes Intervall hervor; gegen as aber haben wir die **übermäßige Secunde** h, die bisher von ihrem Platze verdrängt gewesen, oder sich nur schüchtern auf demselben sehen lassen durfte. Die Umkehrung dieses Intervalls, oder h zur Prime genommen, bringt mit as eine **Septime** hervor, welche eine **verminderte** genennt wird. Zu eben diesem h finden wir in es noch eine **verminderte Qvarte;** und das sind die Intervalle, die wir in der weichen Tonleiter antreffen, und als unbekannt ansehen können, alle.

§. 4.

Gleichwohl kommen im Gesange bisweilen noch eine **verminderte Terz,** und **übermäßige Sexte** vor, die wir in der chromatischen Tonleiter suchen müßten. Doch der Sänger soll sie näher haben: ich will sie ihm, wenn ich mit denen, in der weichen Tonleiter aufgesuchten, Intervallen fertig bin, als eine Zugabe bekannt machen.

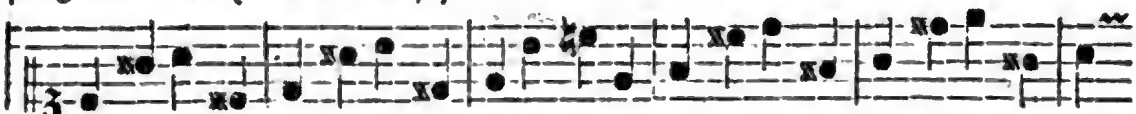
§. 5.

Die übermäßige Qvinte, die verminderte Qvarte, die verminderte Septime, die verminderte Terz und übermäßige Sexte sollen also ietzt der Gegenstand unserer Aufmerksamkeit seyn. In Ansehung ihres Standes auf dem Notenplane trifft noch alles ein, was

darüber in der sechsten Lection §. 6. 7. gesagt worden ist; ihre Eigenschaft des Verminderten oder Uebermäßigen muß man aus der Natur der Tonleiter, oder aus beygefügten zufälligen Versetzungszeichen erkennen. Sie sind insgesammt harte **Dissonanzen**, die einer Auflösung höchstnöthig haben: die übermäßigen in einen halben Ton aufwärts, die verminderten in einen halben Ton abwärts.

§. 6.

Ich will sie nun nach der Reihe, so gut es sich thun läßt, in einer kleinen Scale aufstellen, und die Verdoppelungen durch die Octave, welche aber nicht bey allen brauchbar ist, zugleich beyfügen. Von der übermäßigen Secunde braucht weiter nichts erwähnt zu werden, weil wir sie in den weichen Tonleitern schon sattsam kennen gelernt haben. Also zuerst die **übermäßige Qvinte**, mit absteigenden Sexten vermischt:



Die dritte zu c ist eine reine Qvinte, weil uns eine übermäßige zu weit vom Wege abführen würde; aus eben dem Grunde läßt sich zu a und h, in dieser Tonfolge, keine übermäßige Qvinte brauchen.

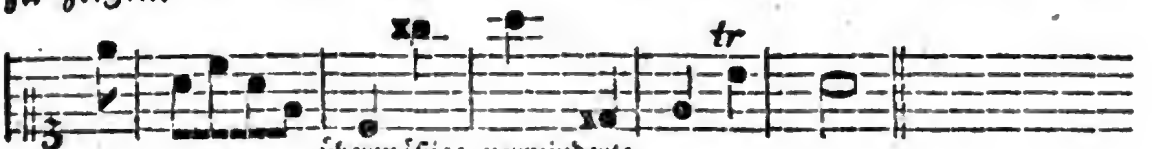
§. 7.

Diese übermäßigen Qvinten müssen durch die reine gesucht werden: sie liegen nämlich um einen kleinen halben Ton höher als diese.

Die Verdoppelung durch die Octave, oder die übermäßige **Duodecime** möchte doch wohl bisweilen vorkommen. Der Sänger wird sich im Suchen derselben, wenn er sich der vorigen Lection erinnert, schon zu helfen wissen: oder es könnte ihm einmal die Lust ankom-

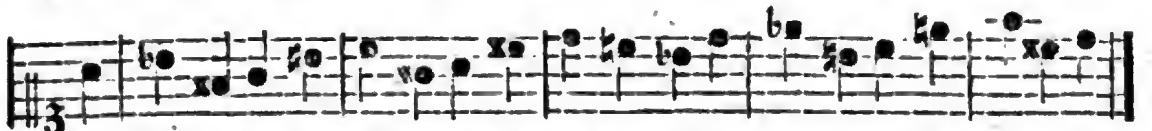
Digitized by Google

ankommen, die Sicherheit seiner Intonation auf folgende Art zu zeigen.

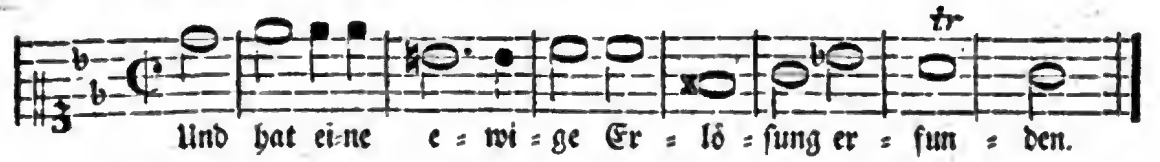


§. 8.

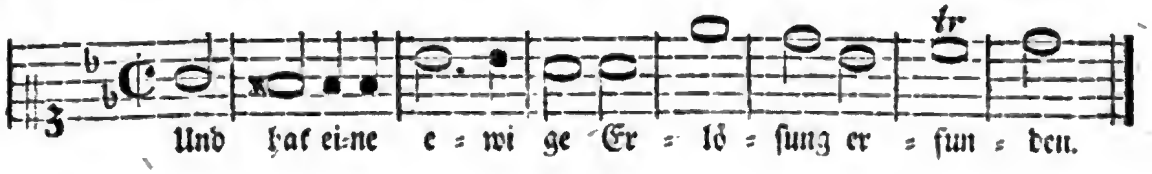
Die **verminderte Qvarte** kömmt meistentheils nur absteigend vor, so wie die übermäßige Qvinte, von welcher sie die Umkehrung ist, nicht anders, als aufsteigend gebraucht werden kann.



In dieser Gestalt kömmt sie in einem Fugenthema des seel. Capellmeisters **Graun**, in einer seiner ältern Paßionscantaten vor. Die Fuge ist, wo ich nicht irre, im g moll.



Wer die verminderte Qvarte aufsteigend sehen will, kann dieses Thema in die Gegenbewegung bringen. Z. E.



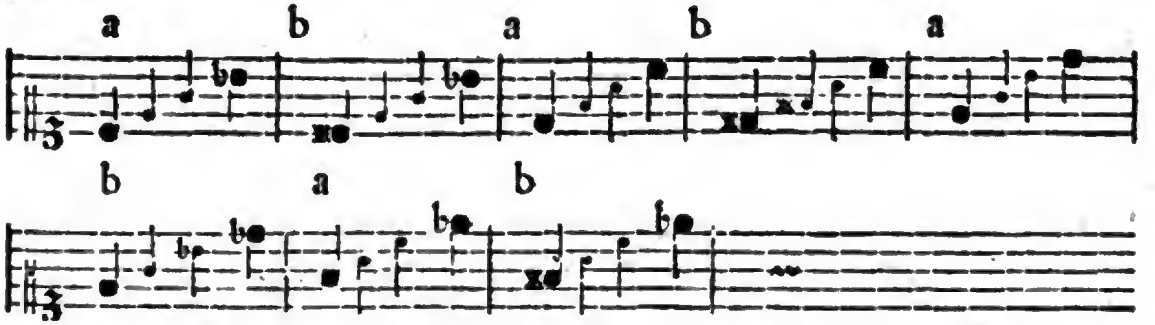
§. 9.

Das Suchen muß auf- und absteigend vermittelst der kleinen Terz, und eines hinzu gesetzten großen halben Tons geschehen. Das durch die Octave verdoppelte Intervall der **verminderten Undecime** wäre allenfalls abwärts von einem Wagehalse von Sän-

ger zu gebrauchen; aufwärts aber wäre es gewiß der Gefahr nicht werth, die man damit läuft. Zur Uebung mag man es meinetwegen damit versuchen.

§. 10.

Ein beßeres Intervall, das in der weichen Tonleiter Sitz und Stimme hat, und sowohl auf- als absteigend öfters vorkömmt, ist die **verminderte Septime**, die eine Umkehrung der übermäßigen Secunde ist, und dadurch die Aufnahme derselben in die weiche Tonleiter begünstigt. Diese Septime entstehet aus drey über einander gesetzten kleinen Terzen, und kann durch deren Vermittelung leicht gefunden werden. Man stelle sich dieselbe als die jüngere Schwester der kleinen Septime vor, welche aus zwo kleinen und einer großen Terz besteht. Die große Terz, sie sey nun oben, unten, oder in der Mitte, darf nur in eine kleine Terz verwandelt werden. Z. E.



Bey a sind lauter kleine, bey b lauter verminderte Septimen. Ihren Gebrauch einigermaßen zu kennen, mag folgendes kleine Exempel genug seyn, das schon einmal in anderer Gestalt da gewesen ist. Verdoppelungen von diesem Intervalle giebt es nicht.

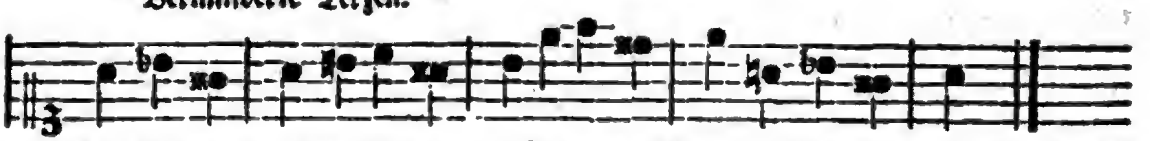
§. 11.

Nun die verminderte Terz und übermäßige Sexte, als Zugabe! In der weichen Tonleiter waren sie beyde nicht: gleichwohl möchte man

man ſie in dieſe am leichteſten hinein tragen können. Man darf nur bey einigen ihrer kleinen Terzen das obere Ende um einen halben Ton erniedrigen, oder das untere Ende um einen halben Ton erhöhen, ſo hat man dieſe allerliebſte Kleinigkeit einer **verminderten Terz.** Z. E.

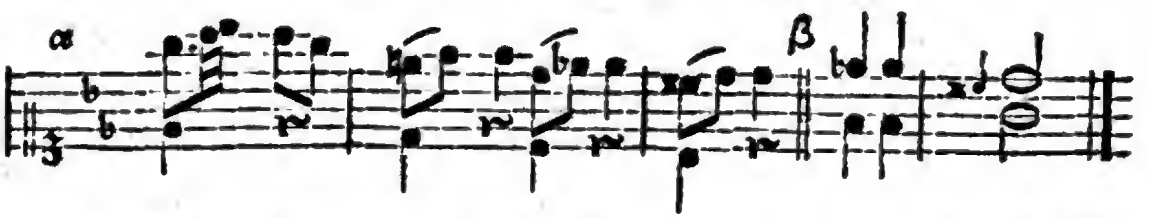
Kleine Terzen.

Verminderte Terzen.



Aufſteigend ſind ſie gar nicht brauchbar. Verdoppelung durch die Octave leiden ſie auch nicht; zur Uebung allenfalls kann der Sänger ſehen, ob er mit folgenden Decimen zu recht kömmt.

Bey Vorſchlägen kommen ſie am öfterſten vor. Einige Componiſten und Sänger thun ſich darauf, als auf eine ausgeſuchte Würze, wodurch ſie ihren Geſang piqvant machen, ungemein viel zu gute. In einer kurzen Arie aus b dur, von einem berühmten italiäniſchen Componiſten, kömmt folgende größere Stelle α) dreymal, und in der Mitte der Arie die kleinere β) noch einmal vor:

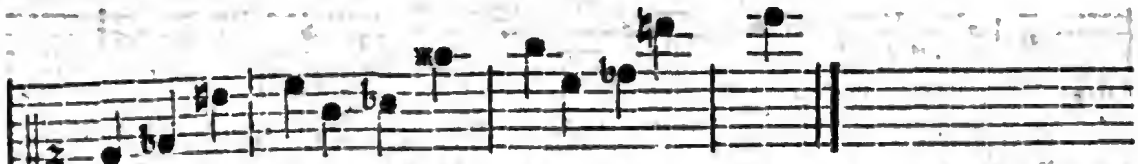


Das mag ja wohl gewürzt heiſſen, und recht aus einer und derſelben Büchſe. Ich bin gut dafür, daß der Sänger, wenn es ein-

mal aufs Würzen ankömmt, die Gelegenheit bey den Haaren herbey ziehen wird, dieſen Vorhalt wenigſtens noch viermal anzubringen. O dura meſſorum ilia!

§. 12.

Aus der Umkehrung der verminderten Terz entſteht die **übermäßige Sexte**, von welcher ich zweifelhaft bin, ob ich ſie dem Sänger bekannt machen, oder ihn damit verſchonen ſoll. Selten, höchſt ſelten *) dürfte ſie ihm auf ſeinem Wege aufſtoßen; will er ſelbſt, bey Gelegenheit, Gebrauch davon machen, das wird auf ihn ankommen. Er ſehe, wie ſie ihm gefällt:



Als Terzdecime wenigſtens wird er ſie wohl nicht brauchen wollen. Das wäre ärger als arg.

§. 13.

Indeß giebt mir hier die übermäßige Sexte, zu einer dem Sänger nützlichen Anmerkung, Gelegenheit. Wenn man die Intervalle nach der Zahl der dazwiſchen liegenden halben Töne unterſucht, ſo findet ſich, zwiſchen Intervallen von ganz verſchiedenen Namen, eine gleiche Anzahl von halben Tönen; z. E.

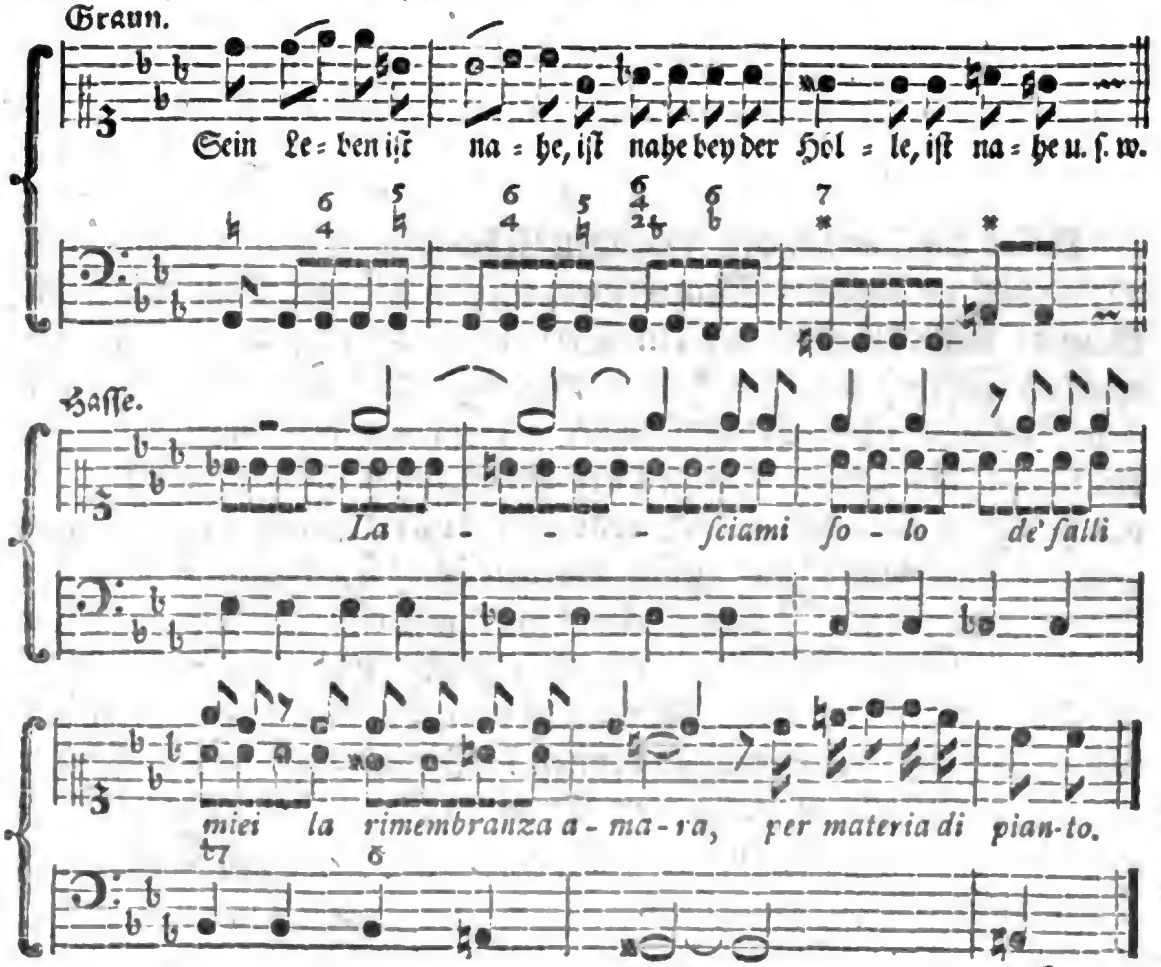
Der große halbe Ton	a - b	iſt gleich	dem kleinen halben Tone	a - ais	2	halbe Töne.
Die große Secunde	cis - dis	—	der verminderten Terz	cis - es	3	—
Die große Terz	h - dis	—	der verminderten Qvarte	h - es	5	—
Die übermäß. Qvarte	h - eis	—	der verminderten Qvinte	h - f	7	—
Die übermäß. Qvinte	c - gis	—	der kleinen Sexte	c - as	9	—
Die große Sexte	cis - ais	—	der verminderten Septime	cis - b	10	—

Und ſo findet ſich die Geſtalt der Sache auf allen Stufen der enharmoniſchen Tonleiter. Einige von kleinern Namen ſind ſogar grö-

*) Rouſſeau ſagt im Dictionnaire de Muſique ausdrücklich, daß dieſe Sexte in der Melodie nie gebraucht werde. Es thut mir leid, daß dieſes Stück der Zugabe dem Sänger ſo wenig nütze iſt. Nun wenn es nur mit andern Stücken dieſes Werks nicht auch ſo geht.

Digitized by Google

größer, oder enthalten mehr halbe Töne, als die Intervalle von größern Namen: So zählt die übermäßige Secunde c-dis vier, und die verminderte Terz cis-es nur drey, die übermäßige Sexte c-ais eilf, und die verminderte Septime cis-b nur zehn halbe Töne. Auf dieſen Umſtand, und daß wir einen ieden Ton der Muſik in zweyerley, ja gar dreyerley Geſtalt ausüben, wie man von der dritten Lection her wiſſen wird, gründet ſich die ſchon einmal erwähnte **enharmoniſche Verwechſelung** der Tonarten, die in der Melodie, oder in der Hauptſtimme, bisweilen durch den ſchleunigen Uebergang von ♯en zu ♭en, oder umgekehrt, ſichtbar wird, bisweilen aber auch nur durch die unerwartete Wendung der Harmonie ſich offenbart. Hier iſt ein Beyſpiel von der einen und der andern Art:



§. 14.

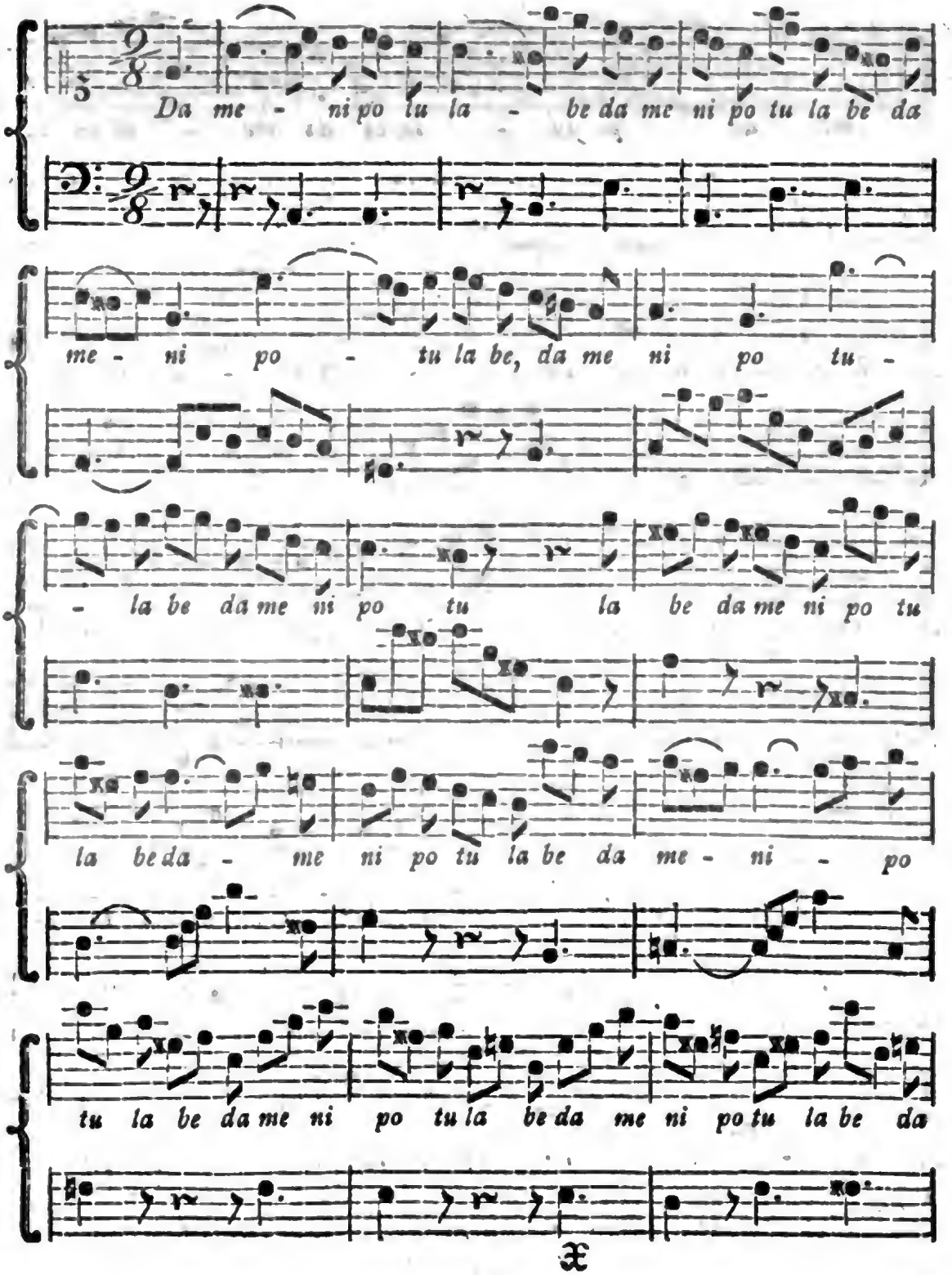
§. 14.

Diese enharmonischen Uebergänge oder Verwechselungen kommen am öftersten in begleiteten Recitativen vor. In diese Classe gehört das ietzt angeführte zweyte Exempel, welches daher ganz langsam gesungen werden muß. Die enharmonische Verwechslung der ♭e mit ♯en geschieht im 4ten Tacte, in der begleitenden Mittelstimme, wo in der Harmonie die kleine Septime b-as mit der übermäßigen Sexte b-gis verwechselt wird. Das erste Exempel ist aus dem ersten Chore der im Druck bekannten vortreflichen Passionscantate: **Der Tod Jesu.** Gleich in dem darauf folgenden Recitative kommen noch zwey solche Stellen vor: das erstemal eine Verwechselung des des dur mit cis dur, oder ein Uebergang aus den ♭en in die ♯e; das anderemal eine Verwechselung des dis dur mit es dur, oder ein Uebergang aus den ♯en in die ♭e. Besonnenheit, Kenntniß der Tonarten, und Tonfestigkeit sind einem Sänger in solchen Fällen höchst nöthig.

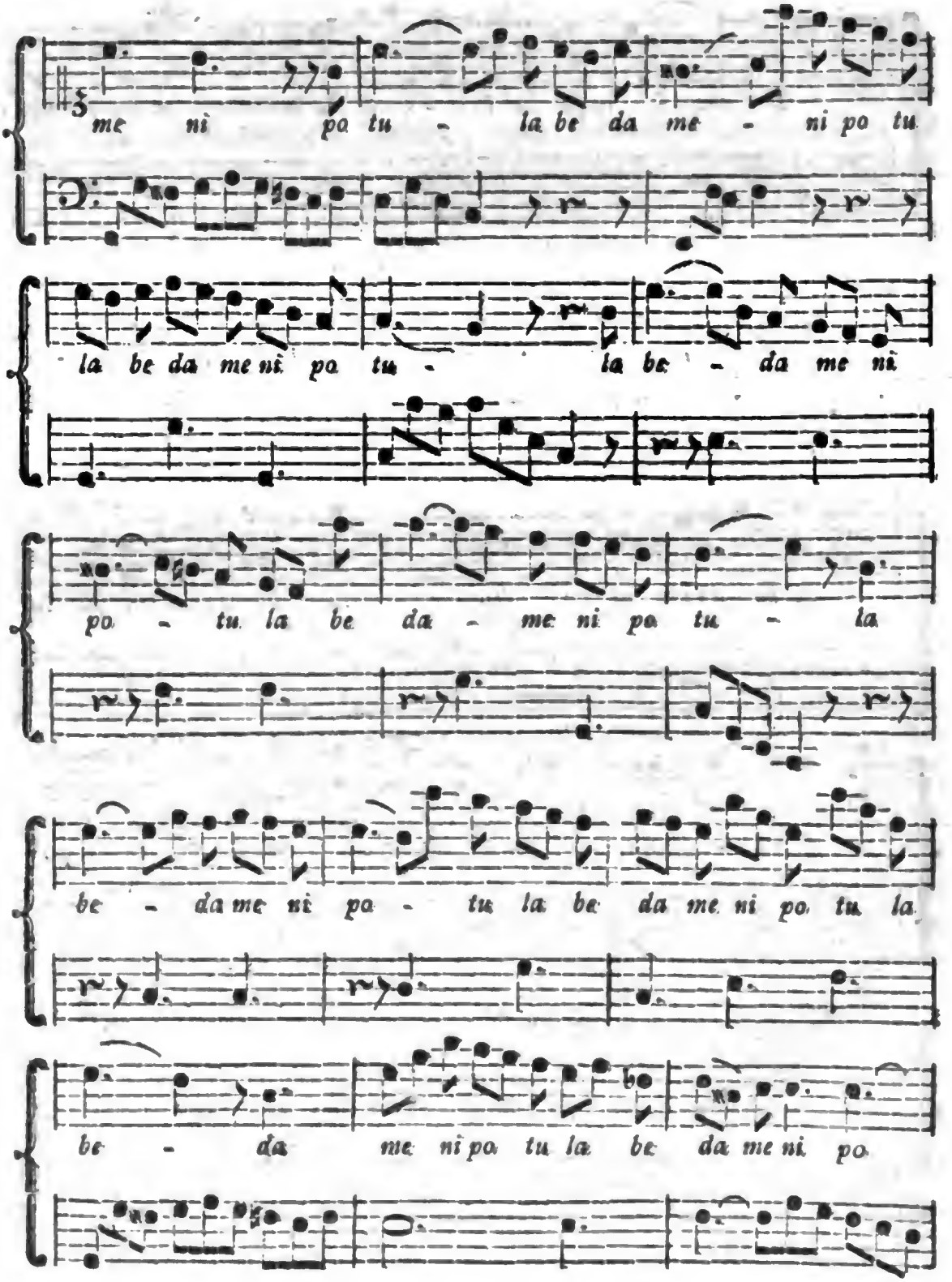
§. 15.

Ueber die Tactart des folgenden Uebungsexempels habe ich nicht nöthig viel zu sagen. Man erinnere sich, daß der Neunachtel im Grunde nichts weiter, als ein Dreyvierteltact ist; man richte sich auch im Tactgeben darnach, daß man die ersten zwey Viertel oder sechs Achtel mit dem Niederschlage, die übrigen drey aber mit dem Aufschlage marqvire. Wegen der Eintheilung in Tactglieder, 3 gegen 1, findet alles das Statt, was in voriger Lection, bey Gelegenheit des Sechsachteltacts, gesagt worden ist. Den ziemlich aus der Mode gekommenen Neunvierteltact wird sich ein Sänger, wenn er ihm ja aufstoßen solte, durch Vergleichung mit dem Neunachtel schon zu erklären wissen. Zu was so viele Tactarten, wenn wir mit wenigern eben das ausrichten können? Die Sylben sind nach einer willkührlichen Verbindung oder Trennung der Noten auf verschiedene Art, untergelegt; in keiner andern Absicht, als den Sänger zur Aufmerksamkeit zu gewöhnen.

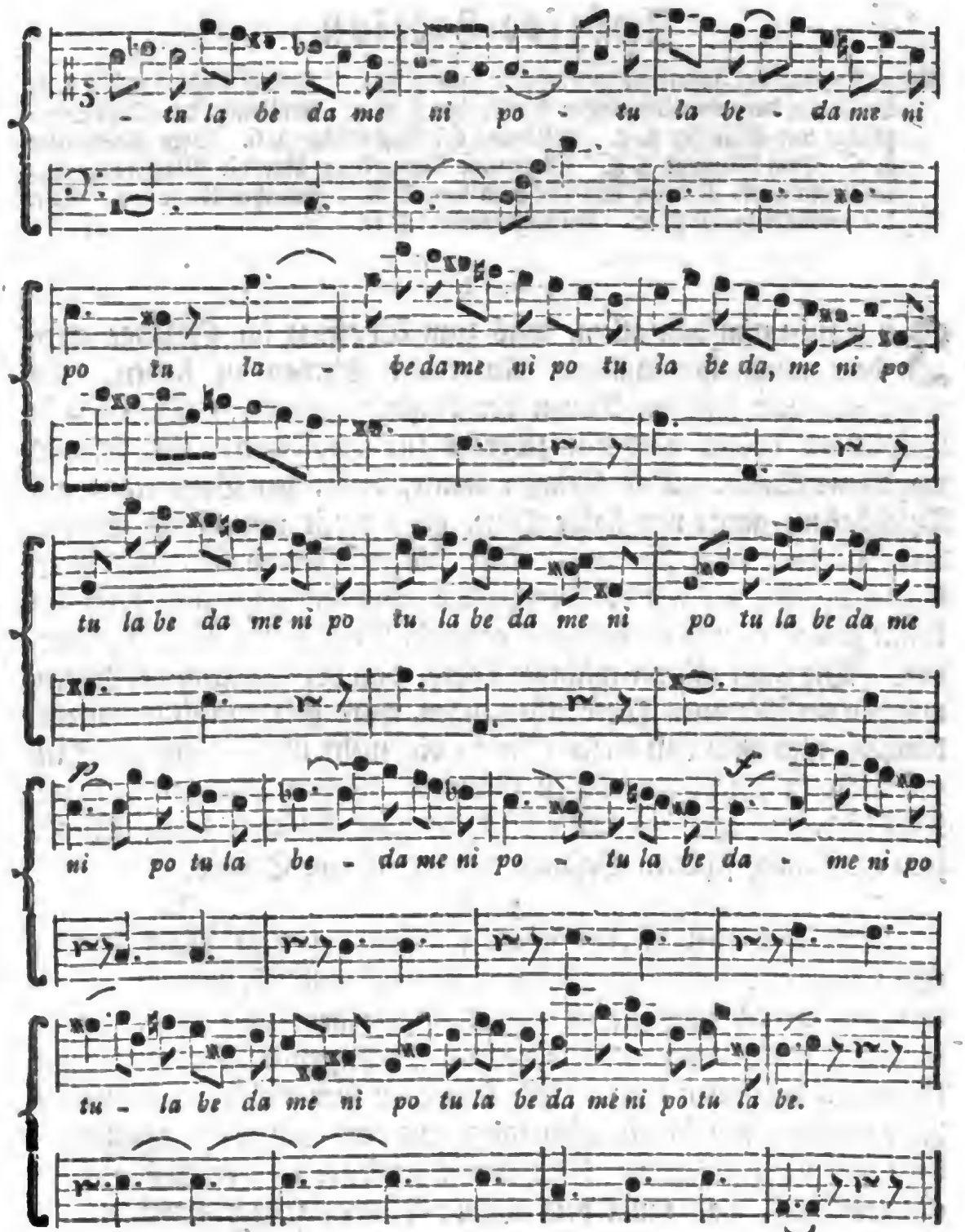
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google


- tu la be da me ni po - tu la be - da me ni
po tu la - be da me ni po tu la be da, me ni po
tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la be da me
p
ni po tu la be - da me ni po - tu la be da - me ni po
f
tu - la be da me ni po tu la be da me ni po tu la be.

Zwölfte Lection.

Kurze Anzeige der bisher vorgetragenen Lehren §. 1. Inhalt dieser Lection §. 2. Erklärung der unveränderlichen Vorschläge §. 3. 4. Erklärung der Doppelvorschläge und Schleifer §. 5. Erklärung der Nachschläge §. 6. Vom Pralltriller §. 7. Vom Mordent §. 8. Allgemeine Anmerkung über die Manieren. Etwas vom messa di voce, und wie man dem Trillo ausweichen könne §. 9. Von der catena de' trilli §. 10. Uebungsexempel §. 11.

§. 1.

Ich glaube nun von allem, was zum **Treffen** im Gesange erfodert wird, hinlänglichen **Unterricht** gegeben zu haben. Es ward mit vier leichten Tönen der Anfang gemacht. Dieses erste Tetrachord bekam bald ein zweytes zur Begleitung, und daraus ward eine Scale. Der Sänger lernte, außer der Benennung mit Buchstaben, ganze und halbe Töne, oder große und kleine Secunden, darinne unterscheiden. Alle übrige Intervalle, mit ihren Eigenschaften, bis auf die Terzdecime, sind ihm nach und nach bekannt gemacht, und in kleinen Exempeln zur Uebung vorgelegt worden. Die nicht minder wichtige Lehre, von der Geltung der Noten, und den verschiedenen Tacteintheilungen, ward gelegentlich damit verbunden, und auch von dieser ist nicht viel mehr übrig, was der Sänger nicht in einem praktischen Exempel gesehen und geübt hätte. Das ist das zweyte und dritte Stück der im Anfange dieses Werks zum musikalisch schönen Gesange erfoderten vier Stücke.

§. 2.

Das letzte oder vierte Stück, welches von dem **Nachdrucke** und der **Zierlichkeit** im Gesange handeln soll, ist, bis auf etwas weniges, was hie und da in diesem Werke beyläufig davon vorgekommen, noch zurück, und sollte nun der Gegenstand dieser und der folgenden Lectionen seyn. Ich sehe aber hier ein so weitläuftiges Feld vor mir, daß ich für dießmal es mit dem Sänger zu durchwandern mir nicht getraue. Das meiste verspare ich demnach auf ein eigenes Buch, das unter dem Titel: **Anweisung zum musikalisch-**

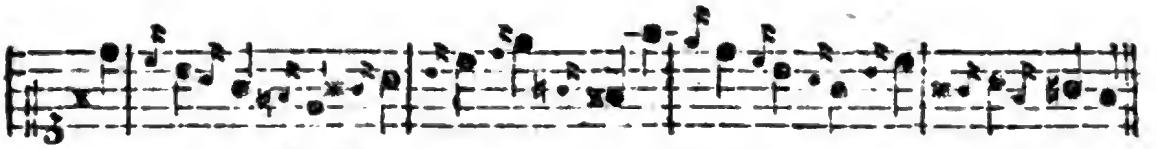
kalisch-zierlichen Gesange, diesem bald folgen soll, und das man als den zweyten Theil davon anzusehen hat. Hier will ich nur soviel davon abhandeln, als einem jeden gründlichen Sänger zu wissen nöthig ist, der nur Beruf hat, dem Genüge zu leisten, was ihm auf dem Blatte vorgelegt wird, und der, wie z. E. in der Kirche, nicht auftritt, um bewundert oder beklatscht zu werden, sondern nur das Seinige zum schönen Ganzen rechtschaffen beyzutragen. Einem solchen Sänger ist die Bekanntschaft mit der italiänischen Sprache, die Lehre von den Cadenzen, von den willkührlichen Auszierungen oder Veränderungen eines Gesanges entbehrlich; aber nicht dem Sänger im Concerte, oder auf dem ernsthaften Theater.

§. 3.

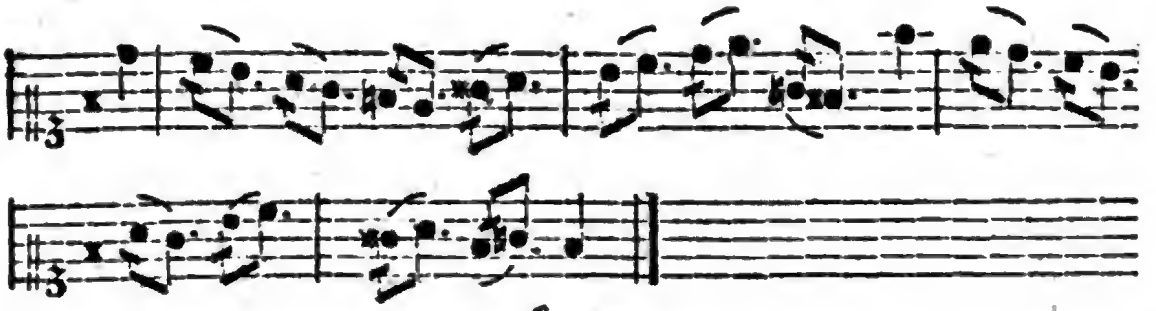
Ich hätte demnach diese Lection mit der Ueberschrift: **Von den Manieren,** so wie die folgende mit dem Titel: **Von den Passagien,** versehen können, wenn dergleichen Ueberschriften in diesem Buche eingeführt wären. Die *) Manieren, die hieher gehören, begreife ich unter den beyden Benennungen der **Vorschläge** und der **Triller.** Die Vorschläge theilen sich in **veränderliche** und **unveränderliche.** Von den veränderlichen ist schon in der siebenden Lection zur Gnüge gehandelt worden, und alles daselbst Gesagte paßt auch hier auf die unveränderlichen, bis auf den einzigen Umstand, daß sie sich nicht zur Hälfte in die Zeit der folgenden Note theilen, sondern mit einem sehr kleinen Theile derselben zufrieden seyn müssen. Im Schreiben pflegt man sie durch ein kleines Sechzehntel anzudeuten, und es ist am besten, wenn man ohne Unterschied, vor was für Noten sie auch zu stehen kommen, dabey bleibt. Man sehe, wie sich diese kleinen Vorschlagsnötchen neben größern Noten ausnehmen!

*) Die besten Abhandlungen, die man über diese Materie in musikalischen Büchern antrift, sind in Herrn Bachs Versuche, über die wahre Art das Clavier zu spielen, und in Herrn Agricolas übersetzter Anleitung zur Singkunst.

Digitized by Google

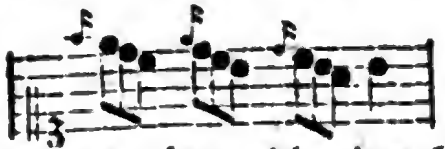


Nun so häufig pflegt man sie eben nicht zu schreiben; sondern in diesem Falle thut man besser, wenn man mit vollgültigen Noten schreibt, wie gesungen werden muß.



§. 4.

Man sieht übrigens aus diesem Beyspiele, daß diese Vorschläge so wohl von unten als von oben, in Stufen und in Sprüngen angebracht, auch mit Versetzungszeichen versehen werden können. Sie bleiben immer was sie sind, eine kurze Aufhaltung einer darauf folgenden Note, es mag nun eine allein, oder mehrere in eine Figur verbunden, darauf folgen. Bey Triolen indeß muß man sich hüten, daß man diese dreygliedrige Figur nicht viergliedrig mache, und z. E.

 nicht so singe:

Dieses würde nicht einmal gut seyn, wenn die Figur so stünde:

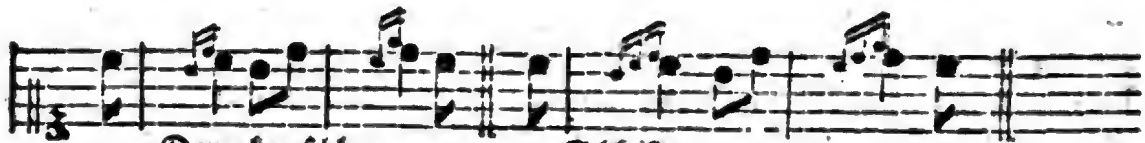
denn selbst in diesem Falle müßte gesungen werden:

Triolen aber so:

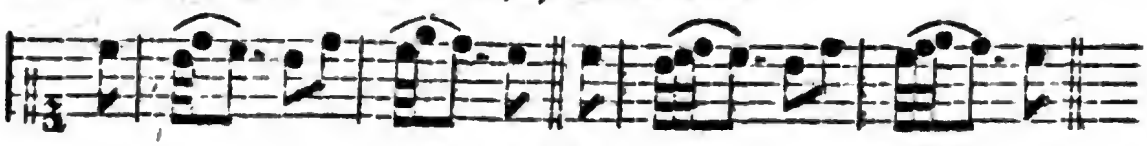
§. 5.

§. 5.

Wenn man beyde Vorschläge, die einer Note von unten und oben gegeben werden können, zusammen nimmt, so entsteht daraus der **Doppelvorschlag.** Dieser enthält insgemein einen Terzensprung; und wenn man die übersprungene Note mitnimmt, so erhält man den so genannten Schleifer.

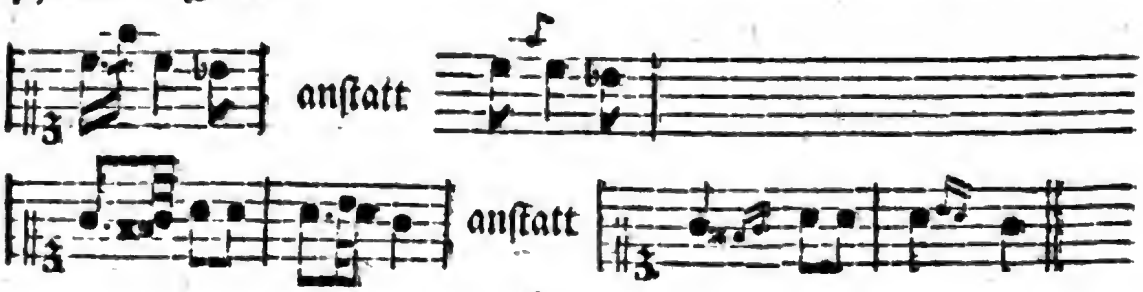


Diese Manieren müssen eben so schleunig, als die unveränderlichen Vorschläge, mit der Hauptnote verbunden werden, und dieselbe nie um ein ganzes Tactglied aufhalten. In der Ausübung muß demnach auf folgende Art verfahren werden.



§. 6.

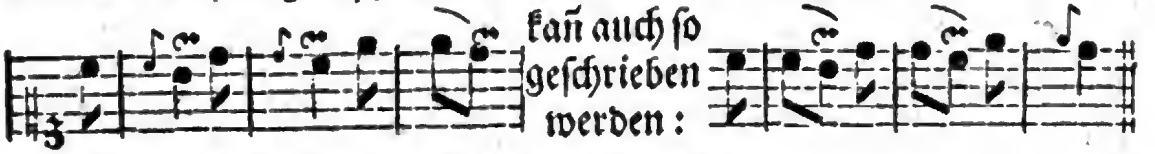
Man muß aber mit diesen Vorschlägen die so genannten **Nachschläge** nicht verwechseln. Wenn jene immer auf die folgende Note fallen, so werden diese dagegen in die Zeit der vorhergehenden Note gezogen. Besser ist es, wenn man sie als wirkliche Figuren schreibt. Z. E.



§. 7.

Vom Trillo oder Triller ist schon in der ersten Lection geredet worden. Man wird wissen, daß es eine oftmalige geschwinde Abwech-

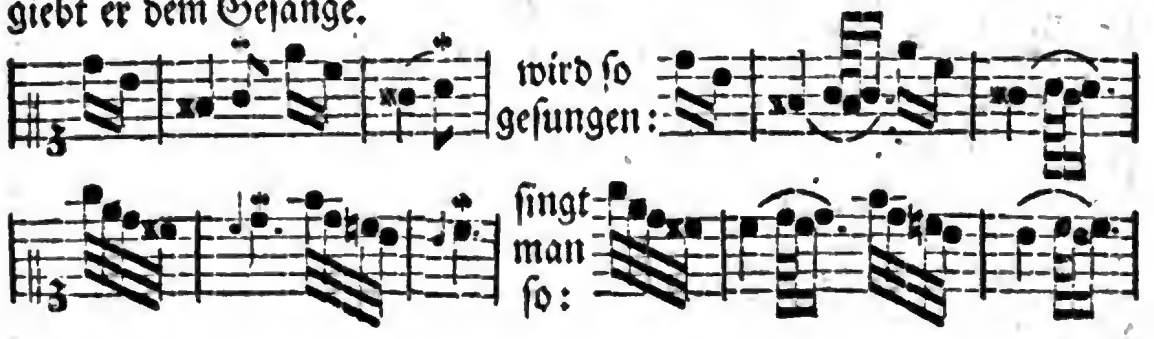
wechſelung zweyer Töne iſt; daß es mit einem ganzen oder halben Tone gemacht werde; daß es mit oder ohne Nachſchlag gewöhnlich ſey, da man es denn im erſten Falle ein ganzes, im andern aber ein halbes Trillo, oder wenn es kurz und ſchnell geſchlagen wird, einen **Pralltriller** nennt. Beym ganzen Triller wollen wir uns nicht länger aufhalten. Der halbe oder Pralltriller, der mit dem Zeichen ~ über der Note angedeutet werden ſollte, von den wenigſten Componiſten aber angemerkt zu werden pflegt, gehört vornehmlich über Noten, die einen veränderlichen Vorſchlag von oben her, oder eine dieſem gleichgeltende volle Note, vor ſich haben; z. E.



In der Ausübung nun ſieht es ſo aus:

§. 8.

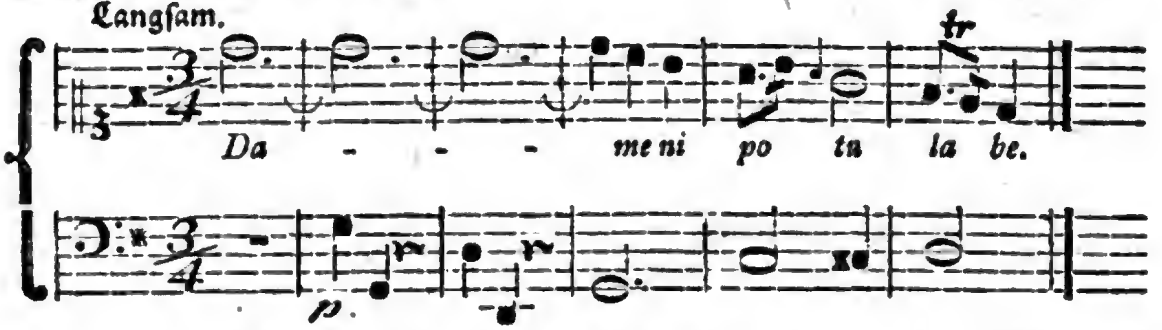
Was der Pralltriller bey Vorſchlägen oder Vorhalten von oben iſt, das iſt der **Mordent** bey Vorſchlägen oder Vorhalten von unten. Sein Zeichen, das ebenfalls von den meiſten Componiſten nicht viel angemerkt, vielleicht auch nicht immer richtig verſtanden wird, iſt ein durchſtrichenes ~. Er muß ſcharf und feurig gemacht werden, und ſo wenig ſeine Figur zu bedeuten ſcheint, ſo viel Glanz giebt er dem Geſange.



§. 9.

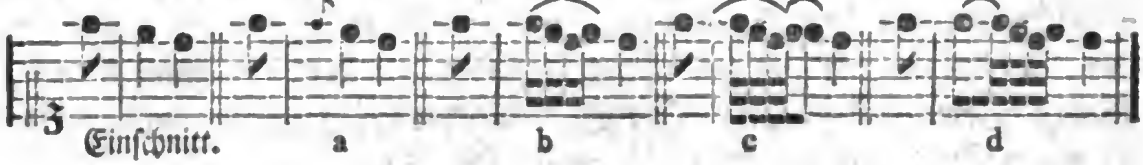
§. 9.

Bey dem allen muß man ſich hüten, daß man nicht mit den Zierrathen zu verſchwenderiſch ſey, am allerwenigſten zu viel von einerley Art, und an Orten anbringe, wo ſie nicht hin gehören. Man würde dadurch den Geſang nicht ſelten entkräften und undeutlich machen: **Reinigkeit und Deutlichkeit aber ſind die erſten Schönheiten des Geſanges,** und der Muſik überhaupt; alle andere Auszierungen müſſen dieſen nicht Abbruch thun, ſonſt ſind ſie wahre Verunſtaltungen. Der Sänger, der ieden aushaltenden Ton in einen Triller verwandelt, iſt gewiß ſchlecht unterrichtet, und muß noch nicht erfahren haben, was ein meſſa di voce für eine Schönheit iſt. Im §. 14. der vierten Lection iſt eine Beſchreibung davon gegeben, und hier mag ein Exempel ſtehen, womit man ſich noch üben kann, wenn es nicht bisher ſchon geſchehen iſt. Man kann damit auf doppelte Art verfahren. Man fängt ſchwach an, läßt den Ton an Stärke wachſen bis der dritte Tact eintritt, da man ihn ſodann wieder abnehmen läßt, und mit der natürlichen Stärke der Stimme im vierten Tacte fortſingt. Das Aufſchwellen des Tons kann auch bis in den vierten Tact fortgeſetzt, und das Abnehmen ganz übergangen werden.



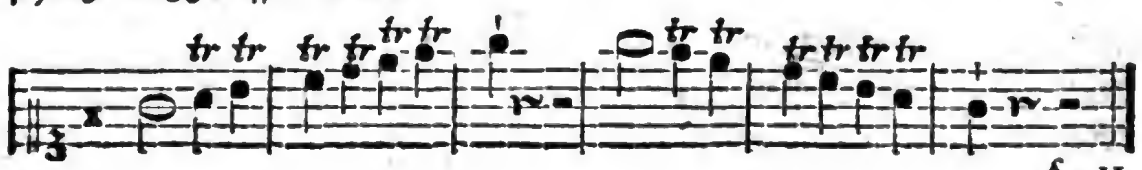
Hier würde gewiß ein Trillo eine ſehr üble Wirkung thun. Es giebt aber auch noch andere Fälle, wo es beſſer iſt dem Trillo auszuweichen, als eins zu machen. Bey Einſchnitten, wenn deren viele von einerley Art vorkommen, iſt es beſonders nöthig, um eine unangenehme Einförmigkeit in den Auszierungen zu vermeiden.

Ein einfacher Vorschlag a), ein sogenannter Halbzirkel b), ein Doppelschlag, der im Schreiben durch das Zeichen ∽ angedeutet wird, und vom Halbzirkel nur durch eine feurigere Ausführung unterschieden ist c), ein Halbzirkel mit einem vorstehenden Vorschlage d), sind Zierrathen, unter denen der Sänger nur wählen darf, und welche öfters mehr Wirkung thun, als das feinste Trillo.



§. 10.

Den Trillerfreunden zur Schadloshaltung will ich noch ein Paar Worte von der catena dei trilli (**Trillerkette**) sagen. Die Töne derselben müssen einander stufenweise, auf- oder absteigend, folgen, ieder Ton bekömmt ein scharfes, auch wohl mit einem Nachschlage versehenes Trillo. Man findet diese Ketten bald eine ganze, bald eine halbe Octave lang, manchmal auch wohl noch länger. Das Zeichen *tr* muß über iedem Tone stehen, der ein Trillo haben soll. Wenn heut zu Tage der Sänger lieber eine andere Figur an die Stelle setzt, so mag das wohl eine andere Ursache haben, als daß diese zusammen geketteten Triller aufgehört haben schön zu seyn. In den Arien der Herrn **Hasse** und **Graun** kommen sie häufig vor, und es wäre kein gutes Zeichen für die Musik, wenn man den Gesang dieser Männer zu den veralteten Schönheiten rechnen wolte. Der angehende Sänger wird wohl thun, wenn er diese Trillerketten fleißig übt, und dabey auf Reinigkeit in den Tonstufen, und eine gleiche Schärfe der Triller Achtung giebt. Er kann sie mit und ohne Nachschlag üben, ob es gleich besser ist, daß dabey der Nachschlag weggelassen werde.

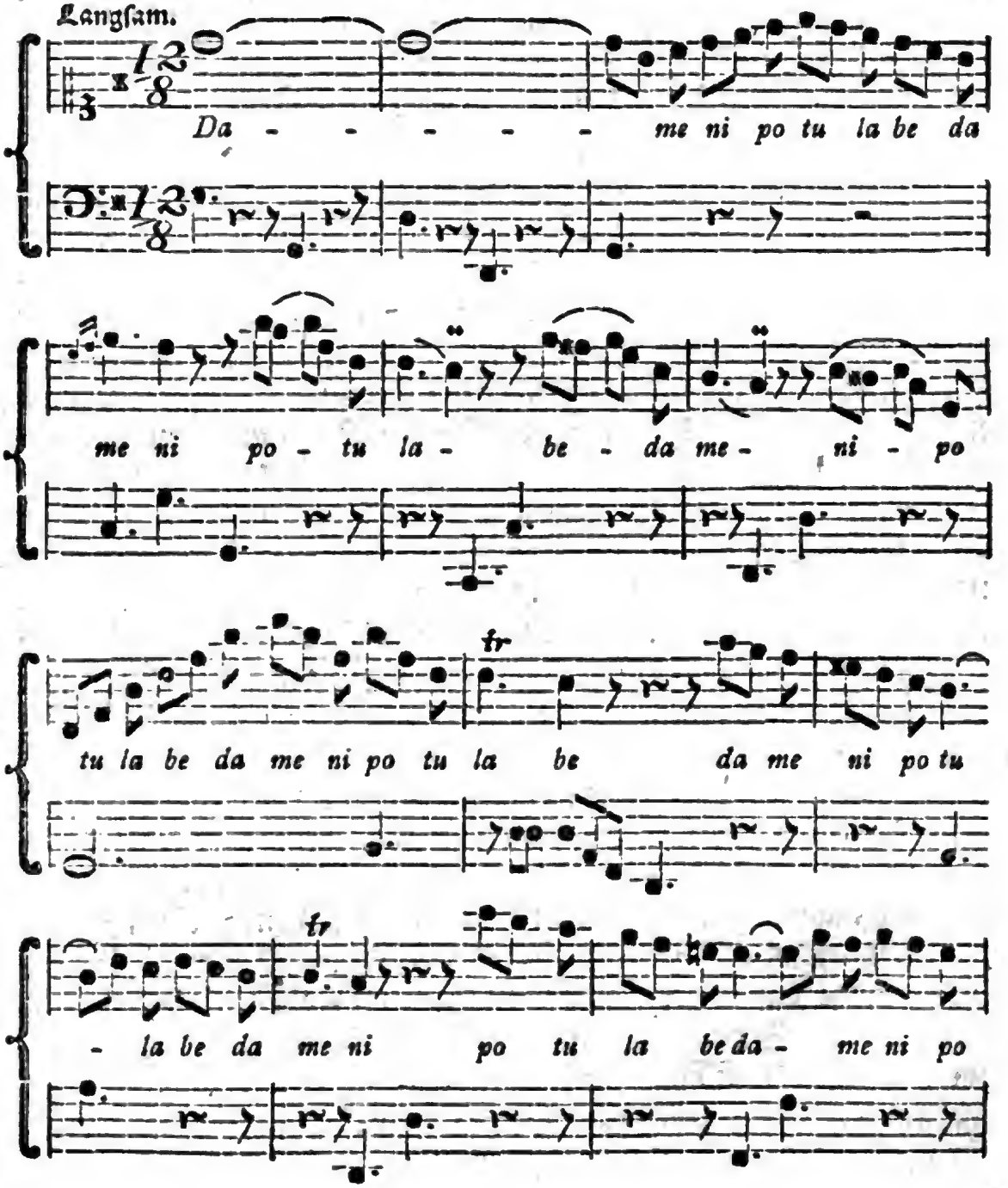


§. 11.

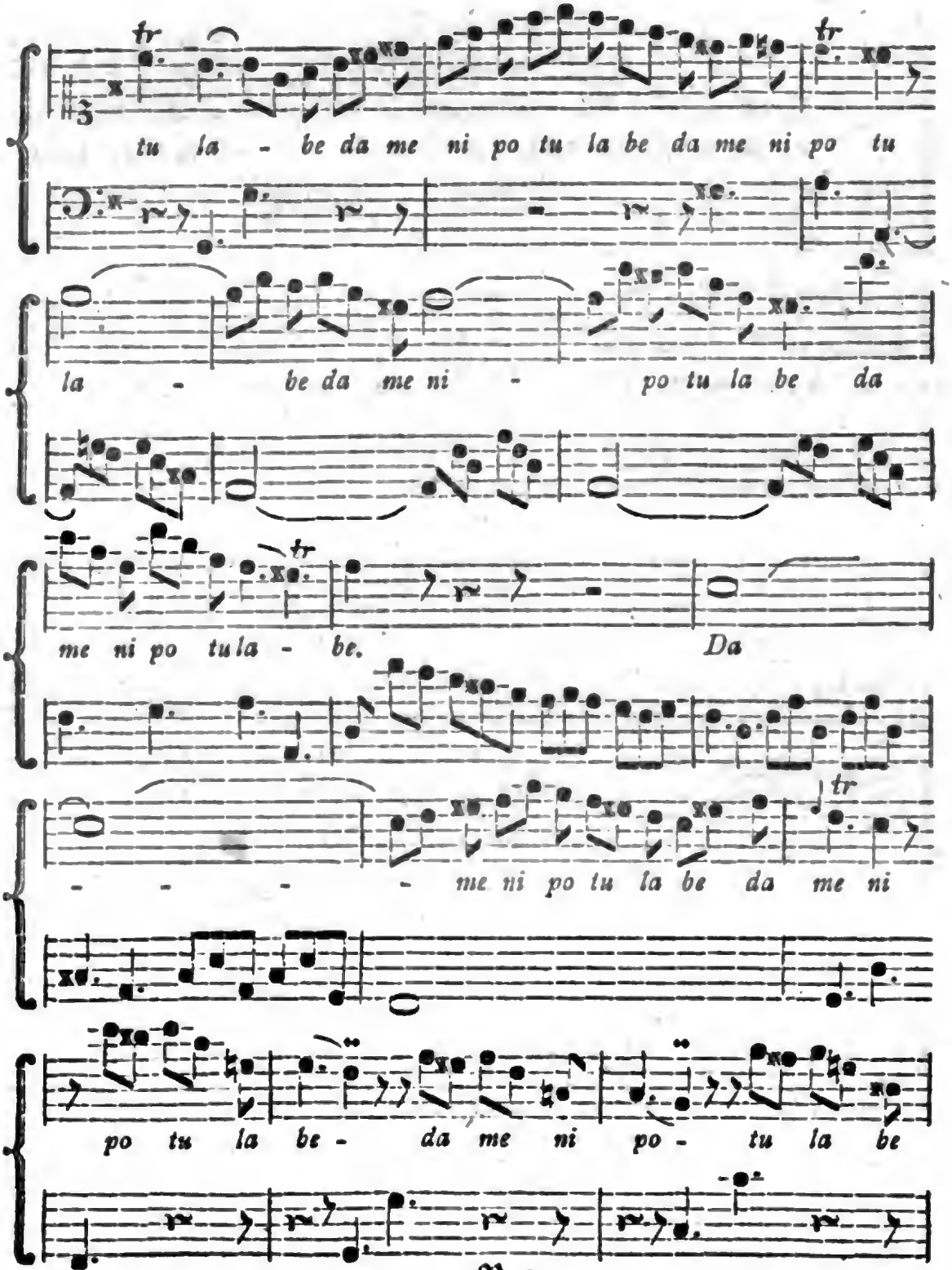
§. 11.

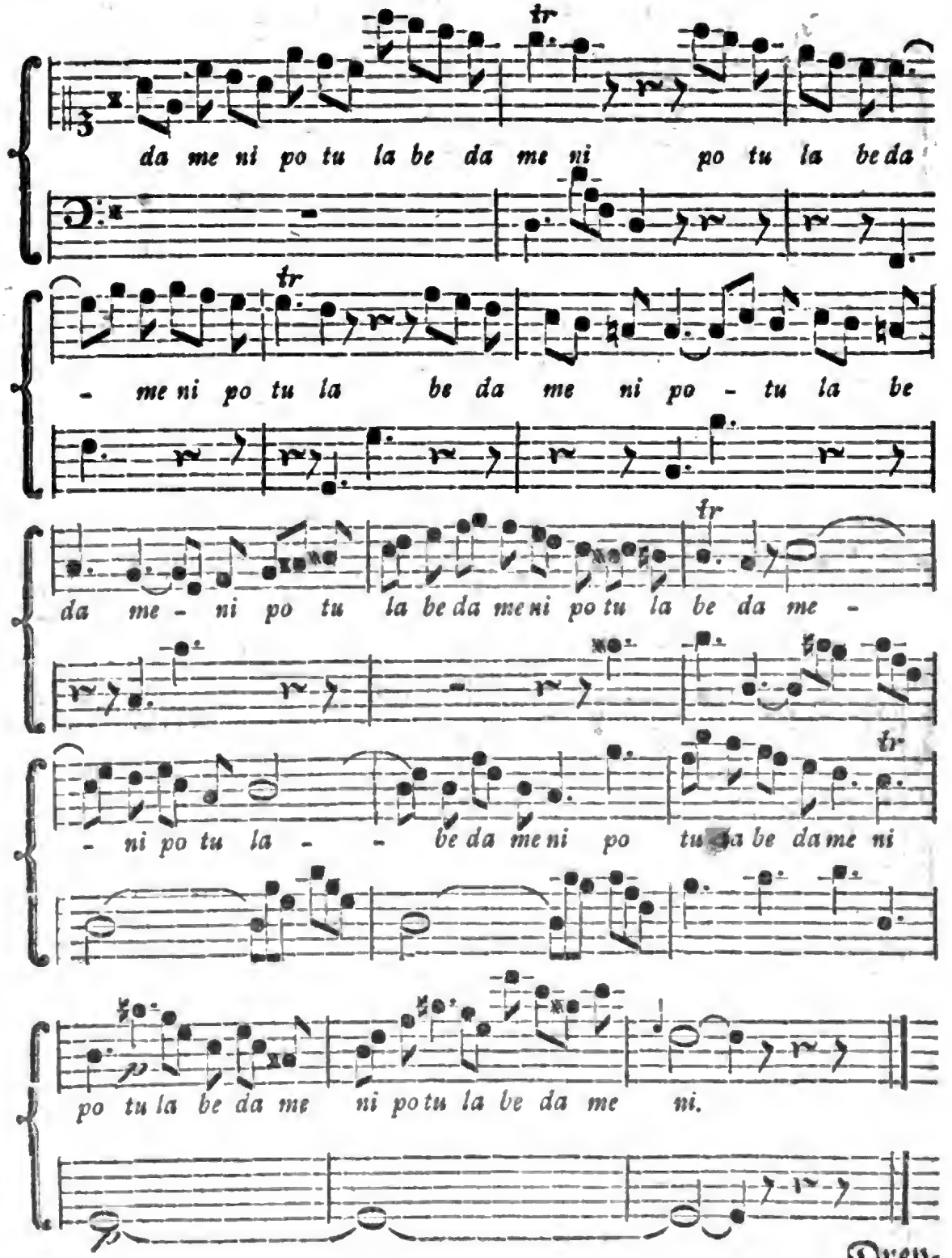
Ueber den Werth der Noten und Pausen in gewissen Tactarten muß ich hier noch eine Anmerkung beybringen. Der Zwölfachteltact ist eine viertheilige Tactart, und dem Viervierteltacte gleich, obgleich iedes Viertel desselben nicht zwey, sondern drey Achtel enthält. Mit diesen Augen sieht man ihn an, wenn man Töne aufzuschreiben hat, die einen ganzen oder halben Tact lang sind. Eine ganze Tactnote gilt hier eben so zwölf Achtel, wie sie im Viervierteltacte acht Achtel gilt. Auch die halbe Tactnote kann auf diesen Fuß behandelt werden, und so auch die ihnen gleichgeltenden Pausen. Es bedarf keines Punctes bey diesen beyden Noten; und selbst im Sechsachteltacte kann eine halbe Tactnote gar wohl, ohne Punct, für zwey punctirte Viertel stehen; denn daß die Viertelnoten mit einem Puncte versehen werden müssen, daran ist kein Zweifel. Wenn einige im Sechsachteltacte eine halbe Tactpause anstatt einer punctirten Viertelpause setzen, so ist das eben so unschicklich, als wenn sie statt eines punctirten Viertels eine halbe Tactnote setzen wollten. Ueberhaupt fehlt es in der musikalischen Zeichenlehre hin und wieder noch an genugsamer Bestimmung. Um alle Mißbräuche zu heben, ist es nicht genug, daß einer, oder der andere, die Sache besser einsieht: ein musikalischer Reichs- oder Landtag wäre dazu nöthig; bis wir den erleben, wird nun wohl ein ieder seiner Weise folgen, und der Anfänger muß unterdeßen nur suchen, von allem hinlängliche Kenntniß zu haben. Das folgende Uebungsexempel lege ich ihm im Zwölfachteltacte vor. Ich habe es nach vorbeschriebener Art, oder wenn man lieber will, nach meiner Weise notirt. Wem diese nicht gefällt, der mag immerhin jeder ganzen und halben Tactnote einen Punct beysetzen, wenn man sie nur richtig auszählt. Das messa di voce im Anfange und in der Mitte wird man nun wohl gehörig anzugreifen wissen. Zur Abwechselung, und zur Uebung zugleich, könnte man wohl dem Sänger, an einem oder dem andern Orte, einmal ein Trillo erlauben; zumal wenn er in Ansehung des crescendo

und mancando eben ſo verfahren wollte, als mit dem meſſa di voce. In Anſehung des Tactſchlagens verhält man ſich wie bey dem Vier-vierteltacte.



Digitized by Google


tu la - be da me ni po tu la be da me ni po tu
la - be da me ni - po tu la be da
me ni po tu la - be. Da
- - - - me ni po tu la be da me ni
po tu la be - da me ni po - tu la be



Drey=

Digitized by Google

Dreyzehnte Lection.

Erklärung des Worts Passagie §. 1. Woher die Passagien ihren Ursprung nehmen §. 2. Erklärung der melodischen Figuren §. 3. Syncopation oder Tonwiederholung §. 4. Tonverziehung §. 5. Tonverbeissung §. 6. Läufer §. 7. Walze und Halbzirkel §. 8. Brechung §. 9. Verschiedene Arten der Brechung §. 10. Passagien §. 11. Anhang einiger Passagien, anstatt des Uebungsexempels §. 12.

§. 1.

Das italiänische Wort Passaggio ist schon längst in die deutsche Sprache, und nicht von den Musikgelehrten allein, herüber genommen, und seiner ursprünglichen Bedeutung gemäß gebraucht worden. Man schreibt es im Deutschen nur mit einem g, mit oder ohne i, und verwandelt das o in e: **Passagie**, oder **Passage**. In der Musik wird es, im allgemeinen Verstande, von gewissen kurzen auffallenden Stellen gebraucht, die sich leicht dem Gedächtnisse eindrücken, und die man eben so behält, wie merkwürdige Stellen aus einem Buche; im besondern Verstande aber braucht man es von allen willkührlichen Auszierungen des Gesanges, welche aus gewissen melodischen Figuren ihren Ursprung nehmen. In diesem Verstande werden die **Passagien** dem simpeln Gesange entgegen gesetzt, und bringen eigentlich dasjenige hervor, was man Variiren in der Musik nennt. Es ist hier nicht meine Absicht, die Kunst des willkührlichen Veränderns zu lehren; ich verspare diese Materie bis auf den zweyten Theil dieses Werks. Da aber zum Singen der Passagien viel Sicherheit der Intonation, und eine sehr geläufige Kehle, mit einem Worte, viel Uebung erfodert wird, so ist es billig, daß hier verschiedene Gattungen solcher Passagien dem Sänger vorgelegt, und zur fleißigen Uebung empfohlen werden.

§. 2.

Aus gewissen melodischen Figuren nehmen diese Passagien ihren Ursprung: es ist daher nöthig, vorher sich mit diesen Figuren bekannt zu machen, um die vorkommenden Passagien verstehen und zergliedern, oder künftig auch selbst dergleichen, zu willkührlicher

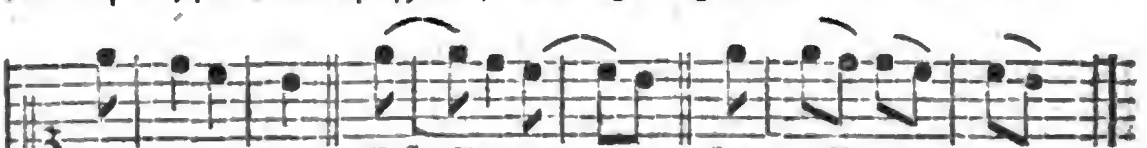
Aus-

Digitized by Google

Auszierung des Gesanges, erfinden zu können. Vorläufig merke man, daß wenn zwey, drey, vier und mehr Noten in einer solchen Figur beysammen sind, eine davon die Hauptnote, die andern aber Nebennoten heissen.

§. 3.

Ich will nun diese Figuren mit den Benennungen, die ihnen Herr **Marpurg**, in dem schon oft angeführten kleinen Buche, giebt, erklären, und in Noten vorstellen. Den ersten Platz mag die **Syncopation** oder **Rückung** einnehmen. Es ist schon an einem andern Orte dieses Werks davon geredet worden, und der Sänger wird ohngefehr schon wissen, daß sie nichts anderes, als die Wiederholung der vorhergehenden Note in der halben Zeit der folgenden Note ist. Wenn diese Wiederholung ohne erneuerten Anschlag, und im Aushalten geschieht, so ist das die eigentliche Syncopation, die mit den Bindungen einerley ist. Man sehe, wie folgende vier Noten auf doppelte Weise syncopirt vorgetragen werden können:

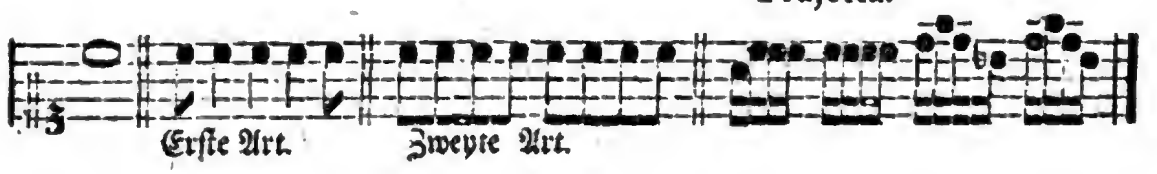


§. 4.

Auf diese Syncopationen gründet sich die **Tonwiederholung**. Sie kann ebenfalls auf doppelte Art geschehen. Für den Sänger ist die, welche mit der ersten Art der Syncopation überein kömmt, die bequemste und beste; die zweyte, die man einen **Schwärmer** oder **Rauscher** nennt, ist mehr für Instrumente: doch kömmt sie auch bisweilen in Arien vor; ja einige Sänger scheinen ein eigenes Privilegium gehabt zu haben, Passagien mit ihrer Kehle zu machen, die ihnen ein anderer nicht so leicht nachmacht. Die ehemalige berühmte Sängerin **Astrua** in Berlin war in dieser Art stark, wie man aus den für sie geschriebenen Arien der Graunischen Opern sehen kann. Es fällt mir auch eine hieher gehörige Stel-

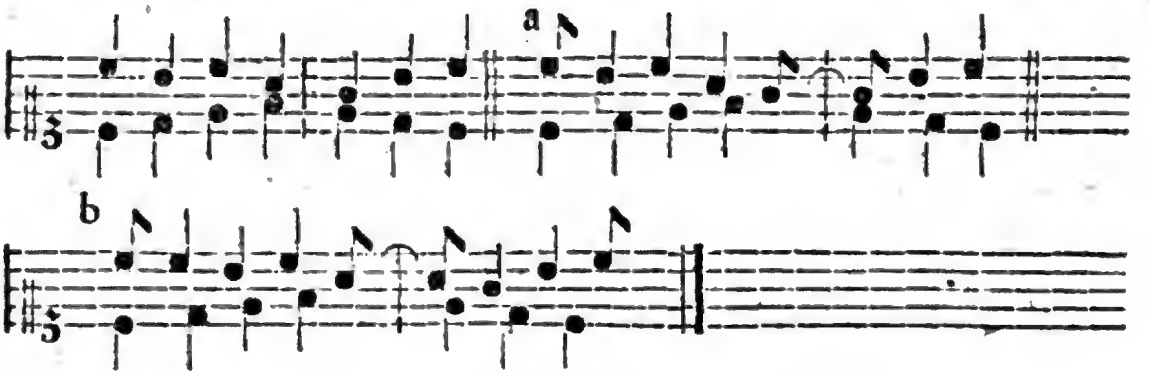
Stelle aus einer Arie von **Trajetta** ein, die ich hier mit beyfügen will. Die Noten mögen nun erklären, was ich gesagt habe.

Trajetta.



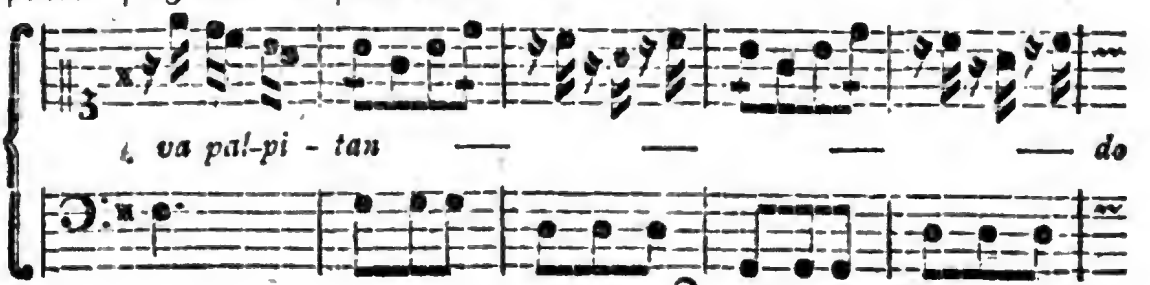
§. 5.

Auf die Syncopationen gründet sich auch das so genannte tempo rubato der Italiäner. Im Deutschen nennt man es **Tonverziehung**, und diese besteht entweder in der Vorausnahme a) der folgenden, oder dem Aufhalten b) der vorhergehenden Noten; z. E.



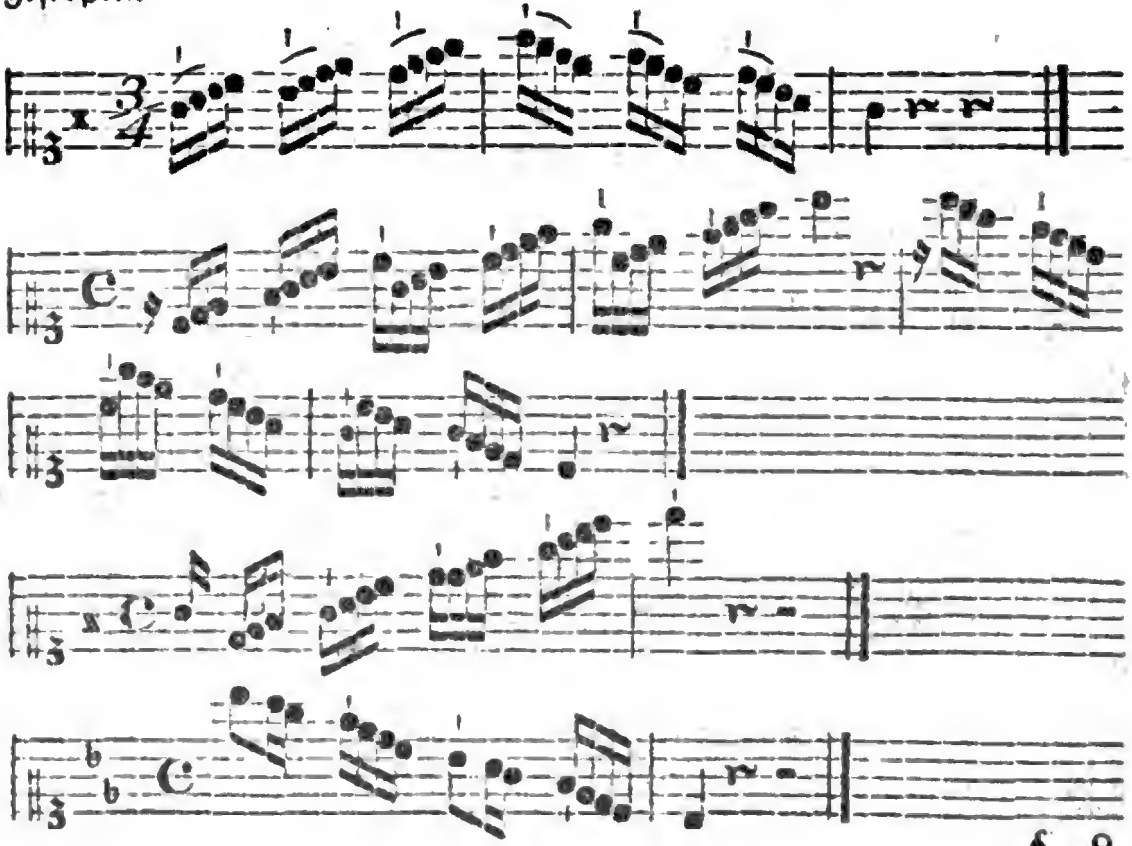
§. 6.

Die **Tonverbeissung** bestehet darinne, daß man die Note theilt, die erste Hälfte pausirt, und nur die zweyte anschlägt. Im Grunde läuft sie mit der Syncopation oder dem tempo rubato auf eins hinaus. In einer Hassischen Arie wechselt sie mit der Syncopation folgender Gestalt ab :



§. 7.

Wenn man von einer Note zu einer andern entferntern alle der Scale gemäß dazwischen liegende Tonstufen mit berührt, so heißt das ein **Läufer.** Diese Läufer, oder laufende Figuren, kommen im Gesange auf- und absteigend sehr häufig vor; dem Umfange nach findet man sie von einer halben bis auf zwo volle Octaven. Sie geschwind, und doch jeden Ton rund und deutlich heraus zu bringen, erfodert immer viel Uebung. Hier sind Beyspiele von verschiedener Art. Hauptsächlich hat man darauf zu sehen, daß immer die Hauptnoten, die erste von vieren, vollkommen rein sey, wie sie denn auch einen kleinen Druck oder Absatz verträgt. Ich habe sie zu dem Ende mit einem Striche bezeichnet. Vier solche Noten werden am besten so vorgetragen: die erste etwas verstärkt; die zweyte, als mit einem Bogen an die erste gezogen; die beyden folgenden etwas abgestoßen.

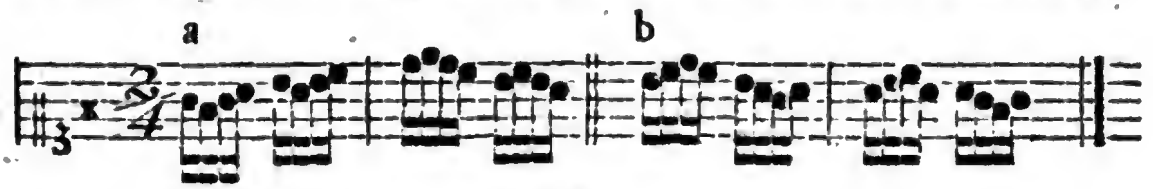


§. 8.

Digitized by Google

§. 8.

Ein Paar andere Figuren, die **Walze** a) und der **Halbzirkel** b), ſind einander ziemlich ähnlich. Sie beſtehen beyde aus vier Noten, nur mit dem Unterſchiede, daß bey jener die erſte und dritte Note, bey dieſer aber die zweyte und vierte auf eben derſelben Stufe ſtehen. Beyde ſind übrigens ſowohl auf- als abſteigend gewöhnlich.



§. 9.

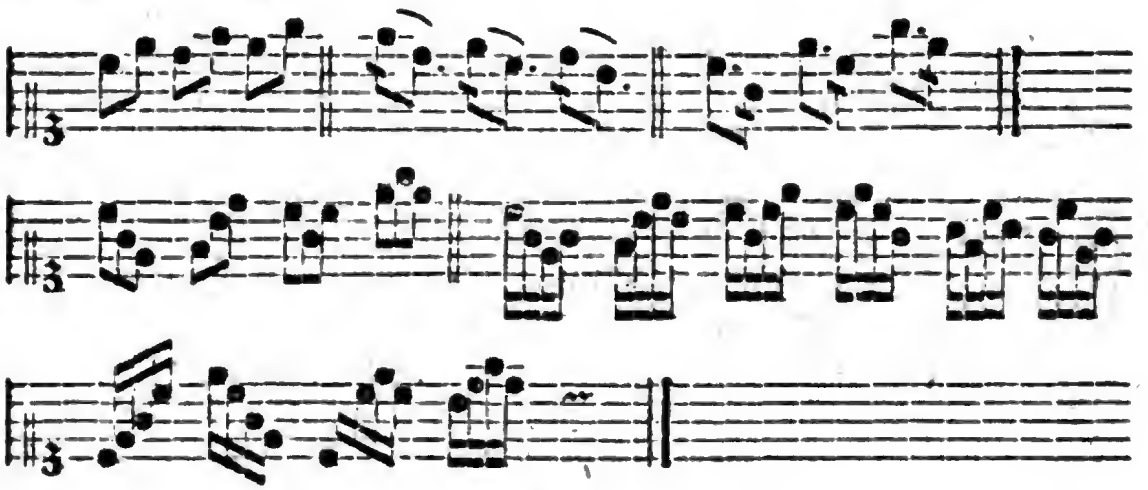
Noch eine andere Figur, die **Brechung**, (arpeggio) entſteht, wenn einer Note einige oder alle harmoniſche Nebennoten beygefügt werden. Die Inſtrumente haben ſich erſt lange allein dieſer Figur bedient; aber nun hat ſie in dem heutigen Geſange ſo überhand genommen, daß man öfters eine Violin- oder Clavierſonate zu ſehen glauben könnte, wenn man nicht aus den untergelegten Worten überzeugt würde, daß es eine Arie ſey. Man muß die Fertigkeit der Kehle eines Sängers allerdings, noch mehr aber ſeine Kühnheit bewundern, der, jenem Wagehalſe gleich, im Feuer auf flammenden Balken *) reitet, und mit Bränden, wie mit Bällen ſpielt: traurig aber iſt es, wenn die ganze Schönheit des Geſanges in dergleichen difficiles nugas (um mich dieſes vom **Martial** entlehnten Ausdrucks noch einmal zu bedienen) geſetzt, und das Ausdrückende, das Rührende deſſelben mit Gleichgültigkeit angeſehen wird. Ob nun gleich der Sänger noch auf ganz andere Dinge zu ſehen, als nur große Paſſagien zu ſingen hat, ſo kann ihm doch eine Fertigkeit in dieſen niemals ſchädlich ſeyn. Eine biegſame Kehle iſt allemal ein Vortheil, der auch dem Adagioſänger zu ſtatten kömmt. Es ſollen ihm demnach Paſſagien von allerley Art vorgelegt werden, deren fleißige

*) Zacharia Phaton, im erſten Geſange.

Uebung er sich angelegen seyn lassen wird, ohne iedoch zu glauben, daß sie der vorzüglichste Theil des Gesanges sind. Vorher muß ich ihn aber noch mit den Arpeggiaturen oder Brechungen näher bekannt machen.

§. 10.

Diese Brechungen können zwey, drey und vier Noten in einer Figur vereinigen, wovon eine die Hauptnote, und die andern die in die Harmonie gehörigen Nebennoten sind. Die dreygliedrigen Figuren sind meistens Triolen, und die Schönheit des Vortrags besteht darinne, daß alle Noten recht egal heraus gebracht, und weder auf der ersten noch dritten Note einiger Aufenthalt verspürt werde. Auch punctirte Noten können in diesen gebrochenen Figuren vorkommen.

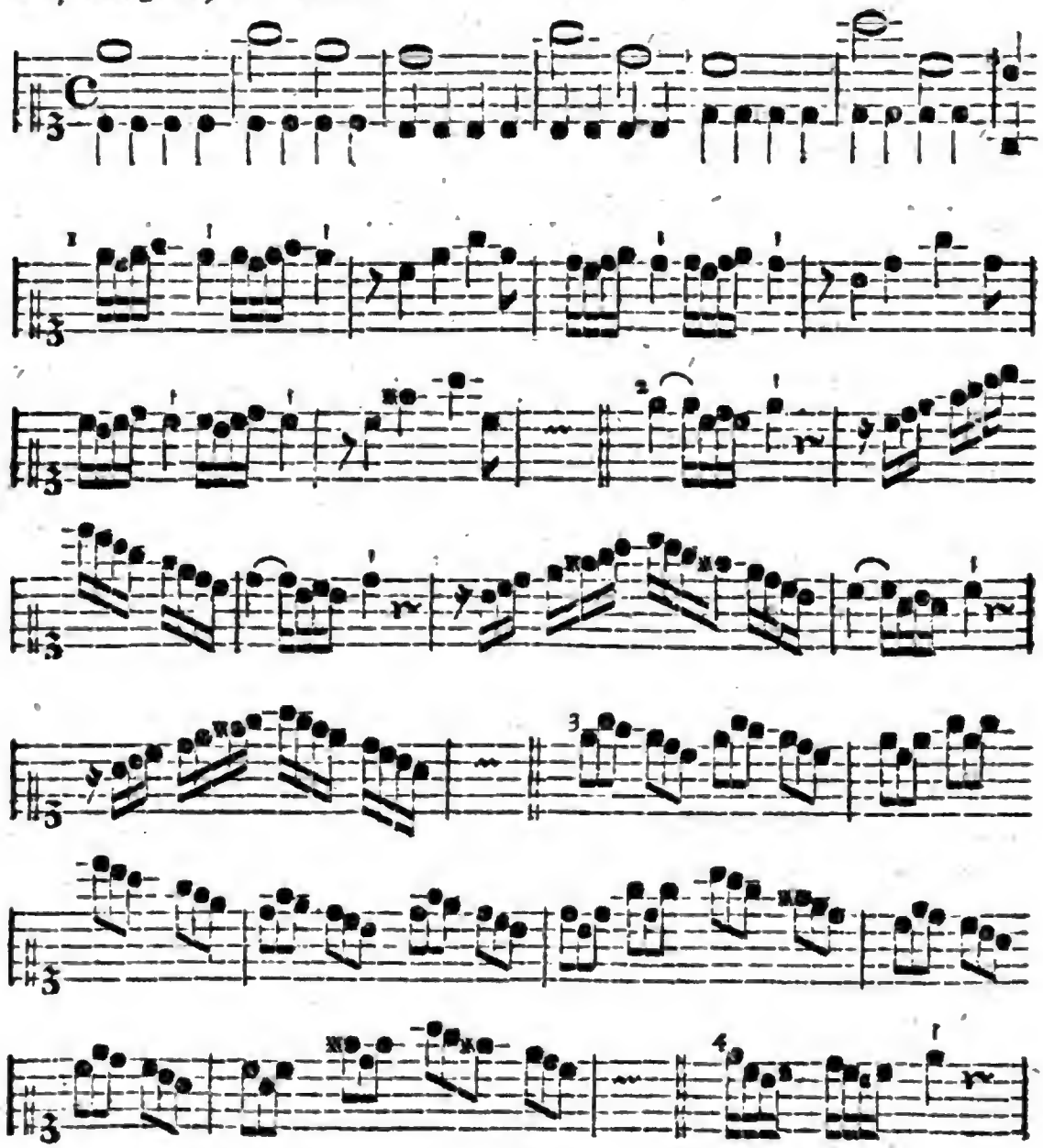


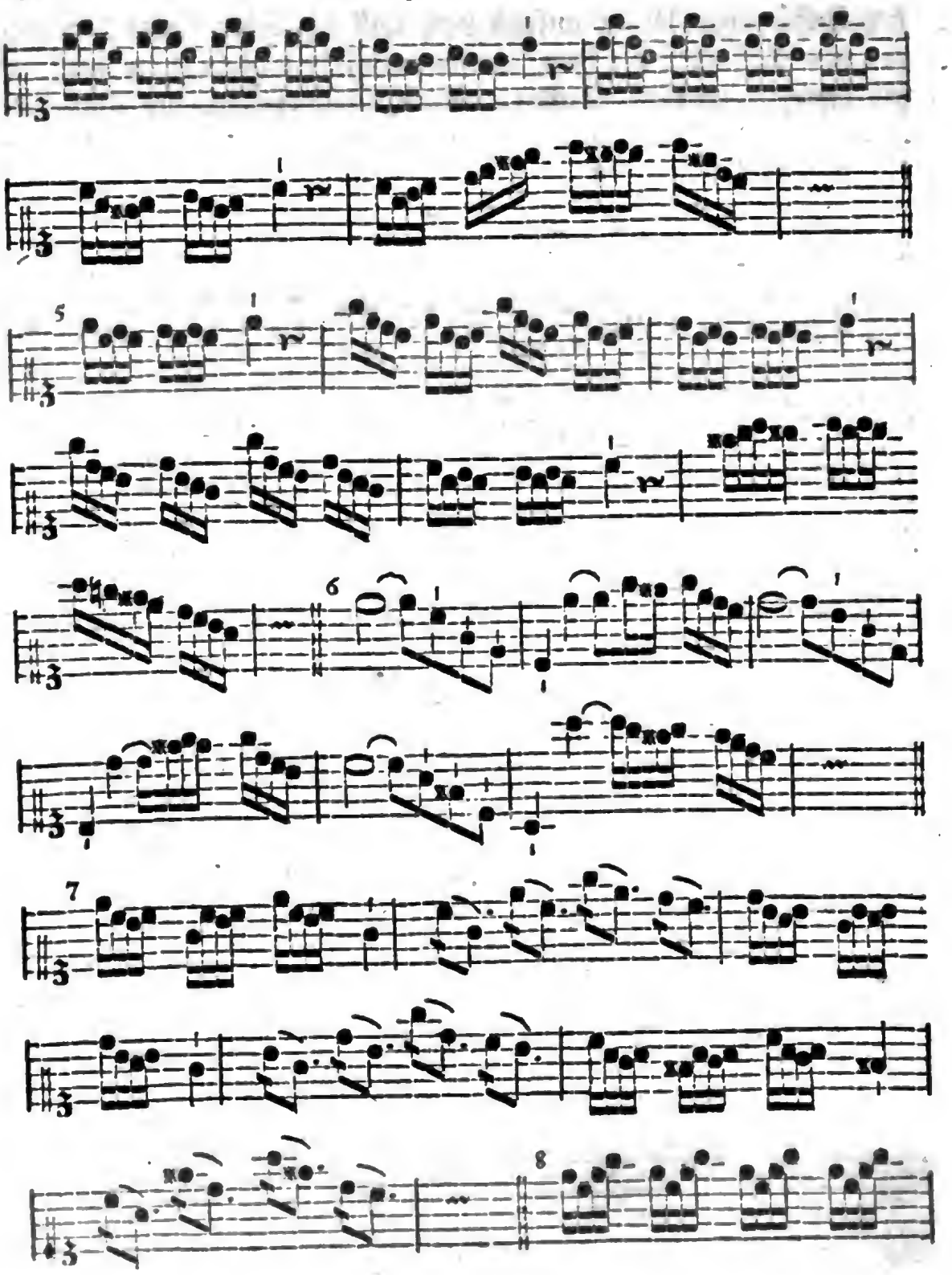
§. 11.

Nun die **Passagien**, in dem Verstande, wie wir sie hier nehmen, da sie nichts als willkührliche Auszierungen oder Veränderungen eines einfachen Gesanges, in gewissen dazu tauglichen Stellen sind, und entweder vom Componisten vorgeschrieben, oder vom Sänger, nach Anleitung des vorgelegten Gesanges, erfunden werden, gründen sich entweder auf eine Art dieser Figuren allein, oder werden aus verschiedenen vermischt zusammen gesetzt. Ohne mich

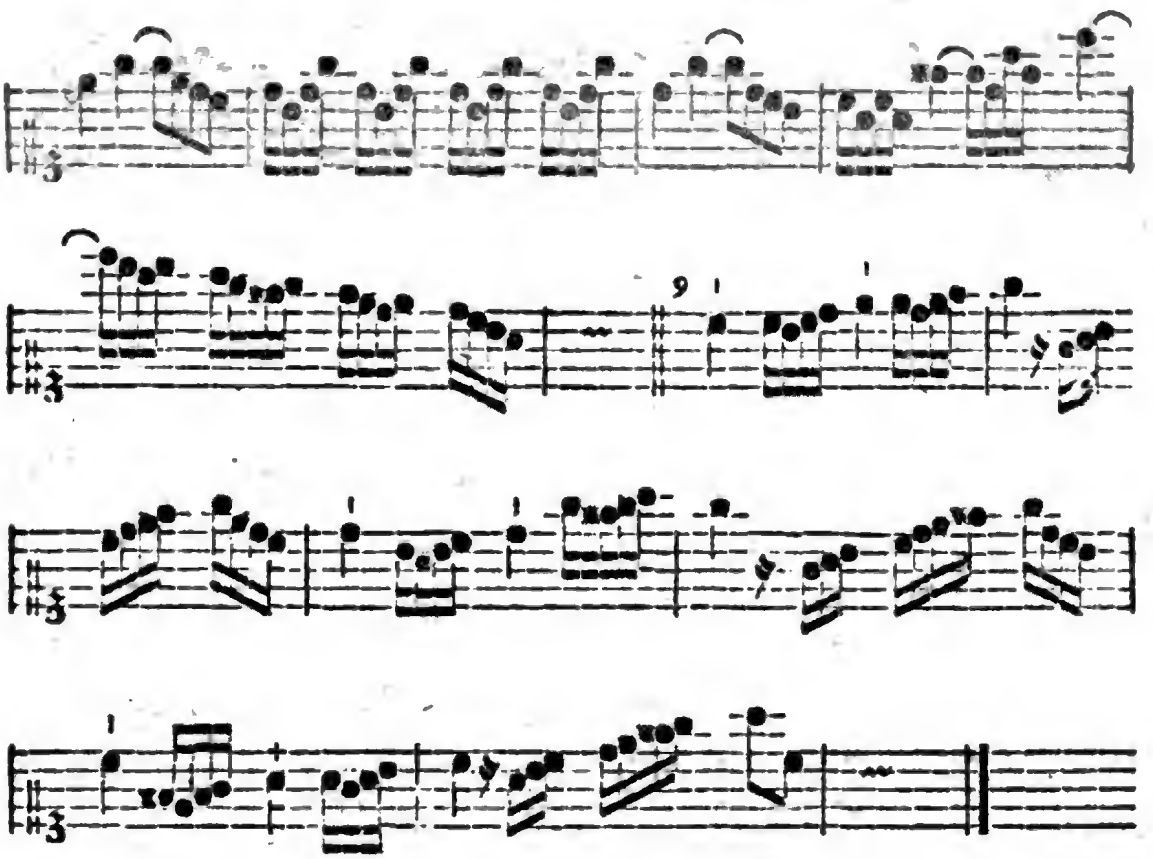
bey

bey Erklärungen länger aufzuhalten, will ich lieber einige Gattungen von Passagien hersetzen, und den einfachen Gesang, worauf sie sich beziehen, voraus schicken. Nach Beschaffenheit der Umstände kann ieder Tact auch bis auf drey und vier, in geschwinden Tactarten, ausgedehnt werden.





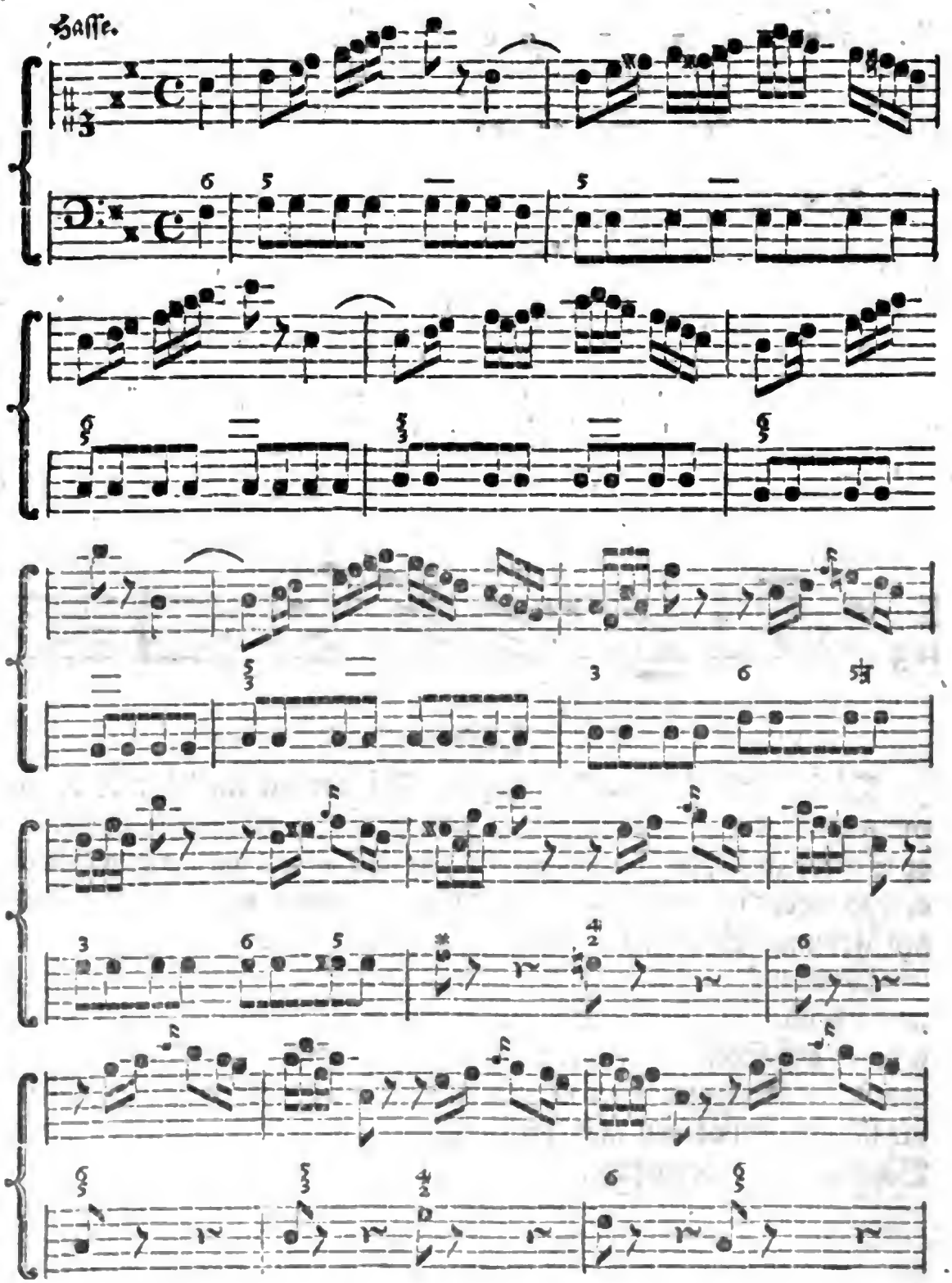
Digitized by Google



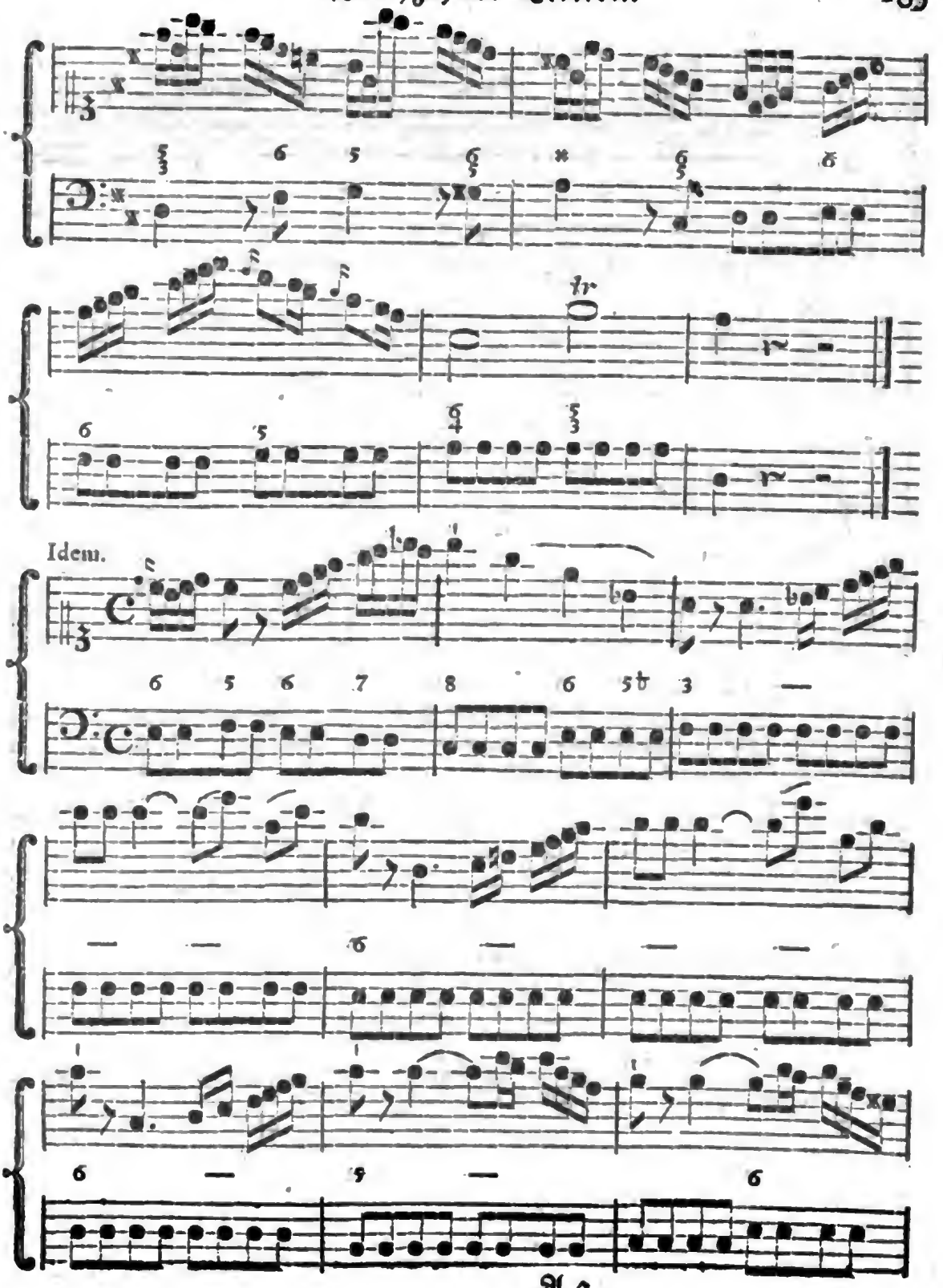
§. 12.

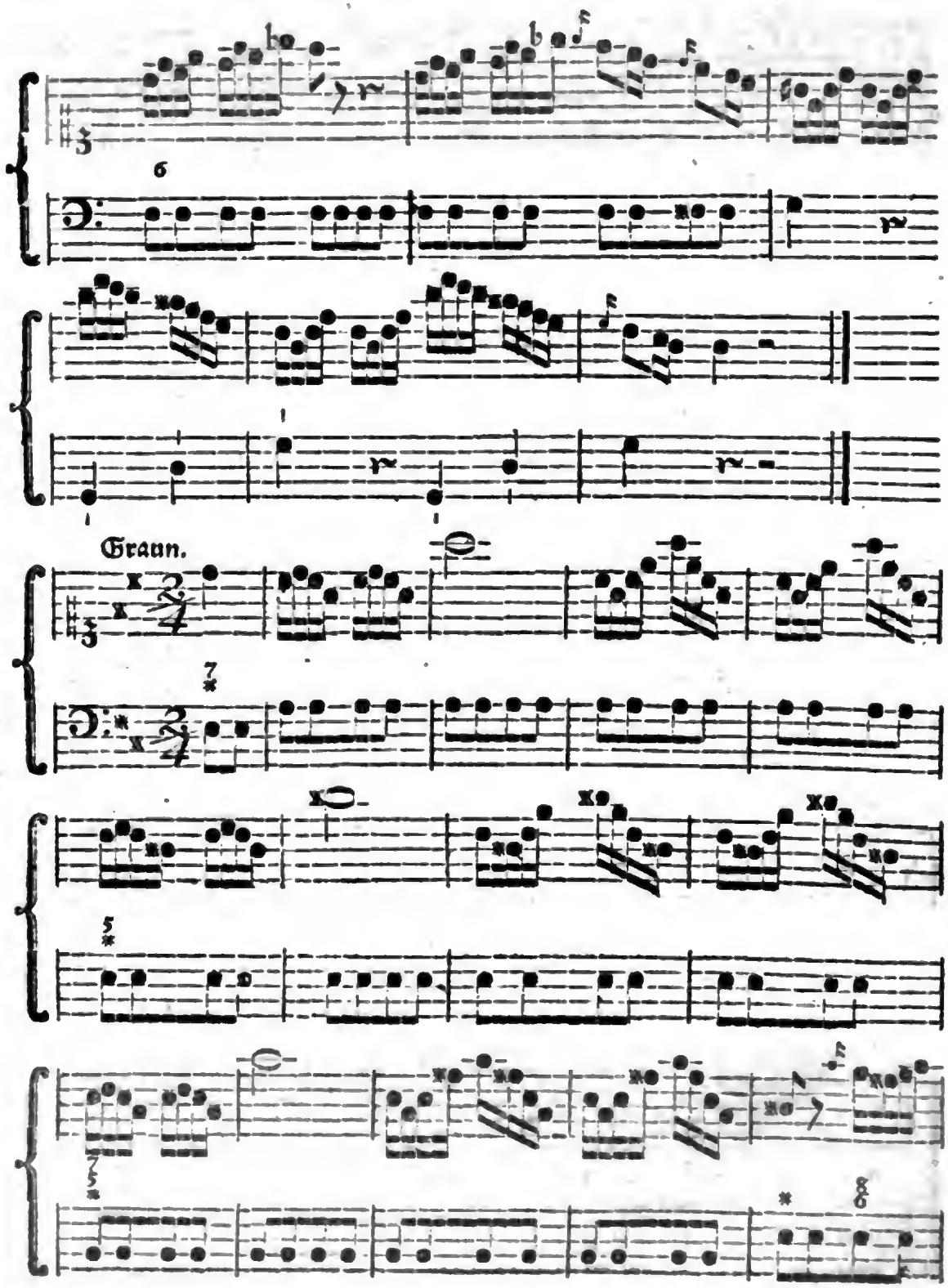
Diese Passagien nun lasse sich der Sänger zur täglichen Uebung empfohlen seyn, wenn ihm daran gelegen ist, in dieser Singart einige Stärke zu haben. Sie dürfen nur mit einem reinen und hellen a, das weder in ein o noch æ übergeht, gesungen werden. Anstatt des Uebungsexempels will ich noch aus verschiedenen Arien berühmter Componisten einige Stellen hersetzen, die das vollends ergänzen, was ich über die Passagien noch hätte sagen können. Man wird nemlich auf Stellen stoßen, die nichts als Veränderungen des harmonischen Accordes, oder der Scale sind. Der Gang der Harmonie ist von dem obigen auch verschieden; ich habe daher eine bezifferte Baßbegleitung beygefügt.

Hasse.

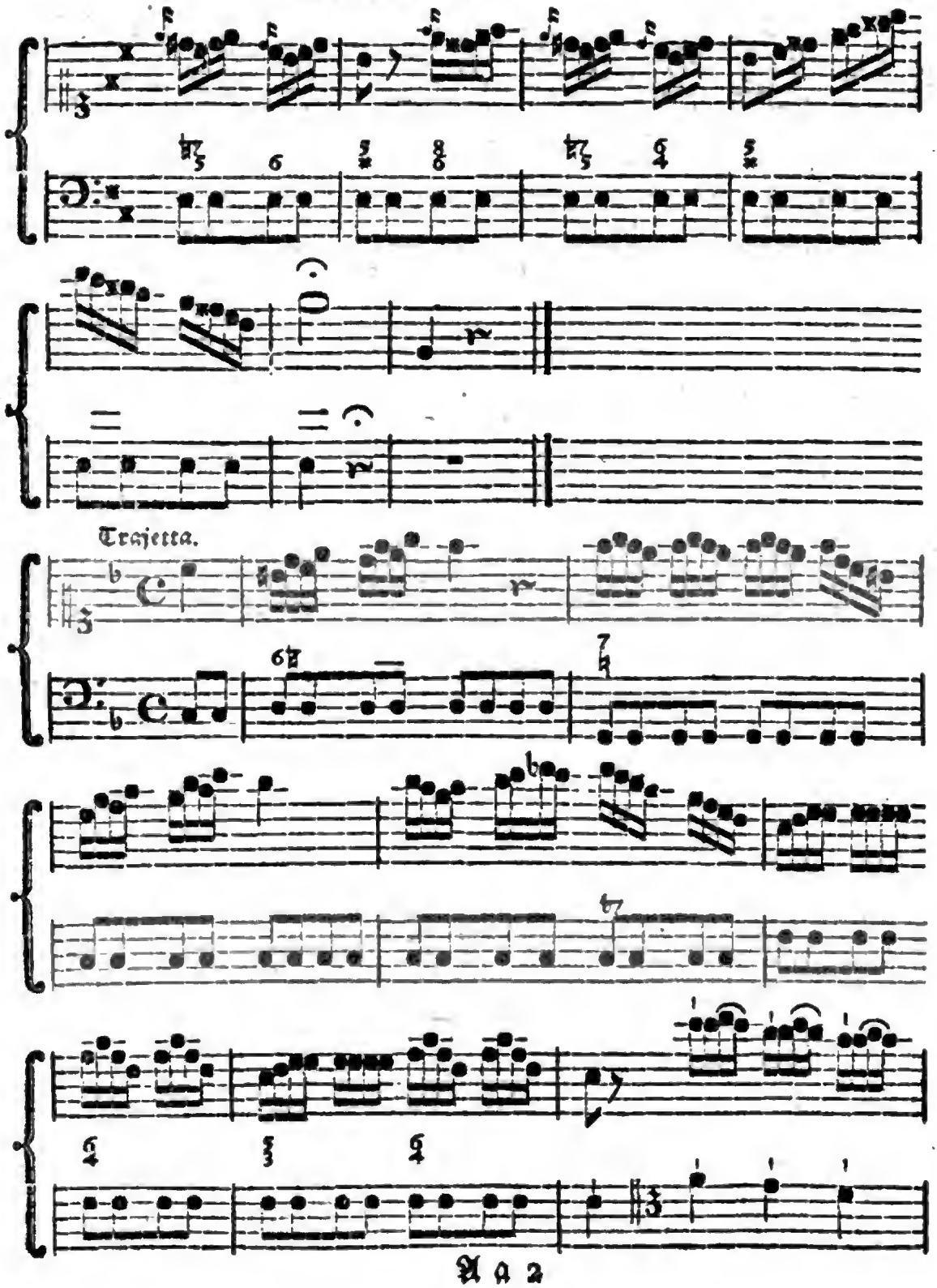


Digitized by Google

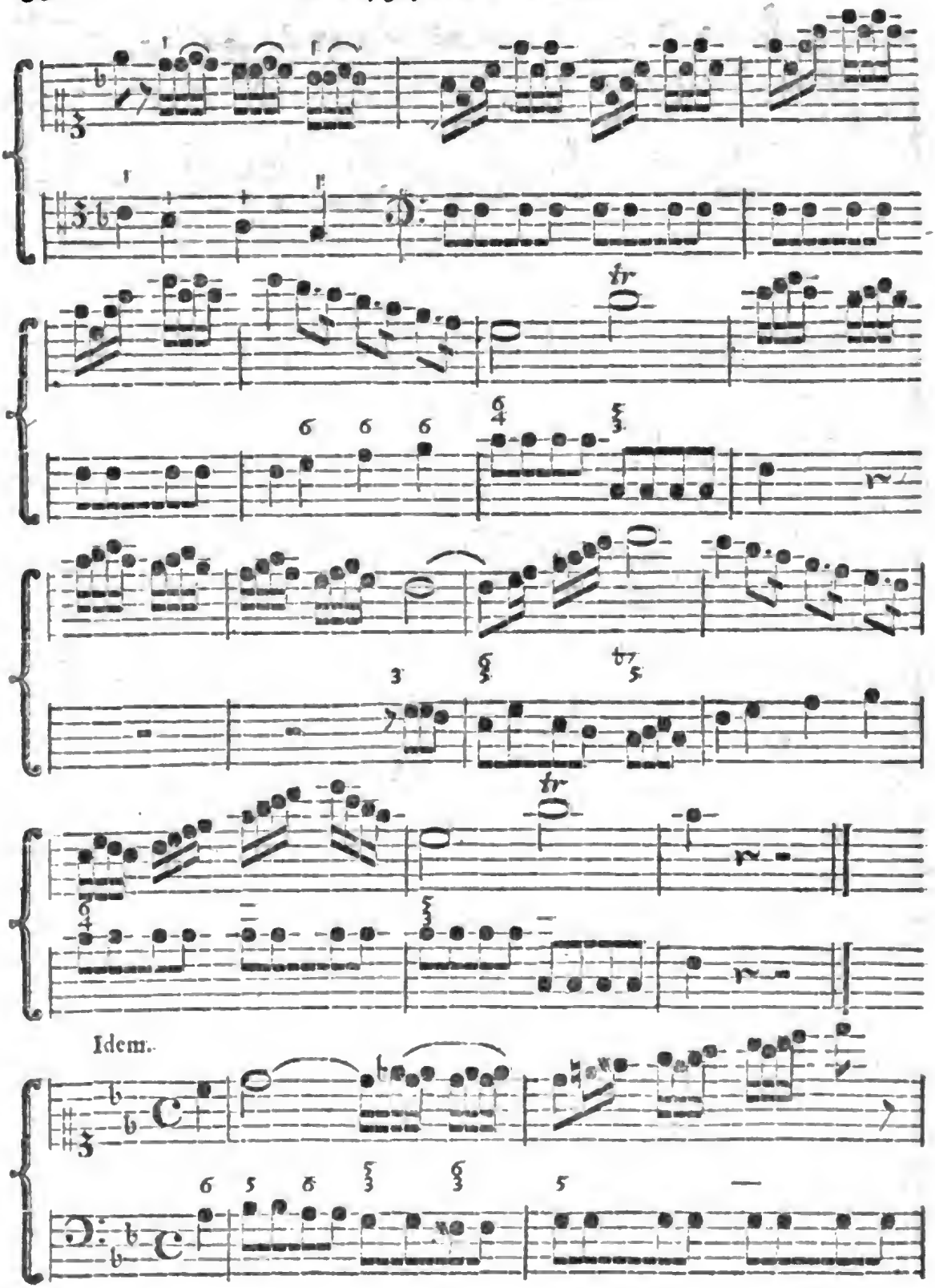

Idem.



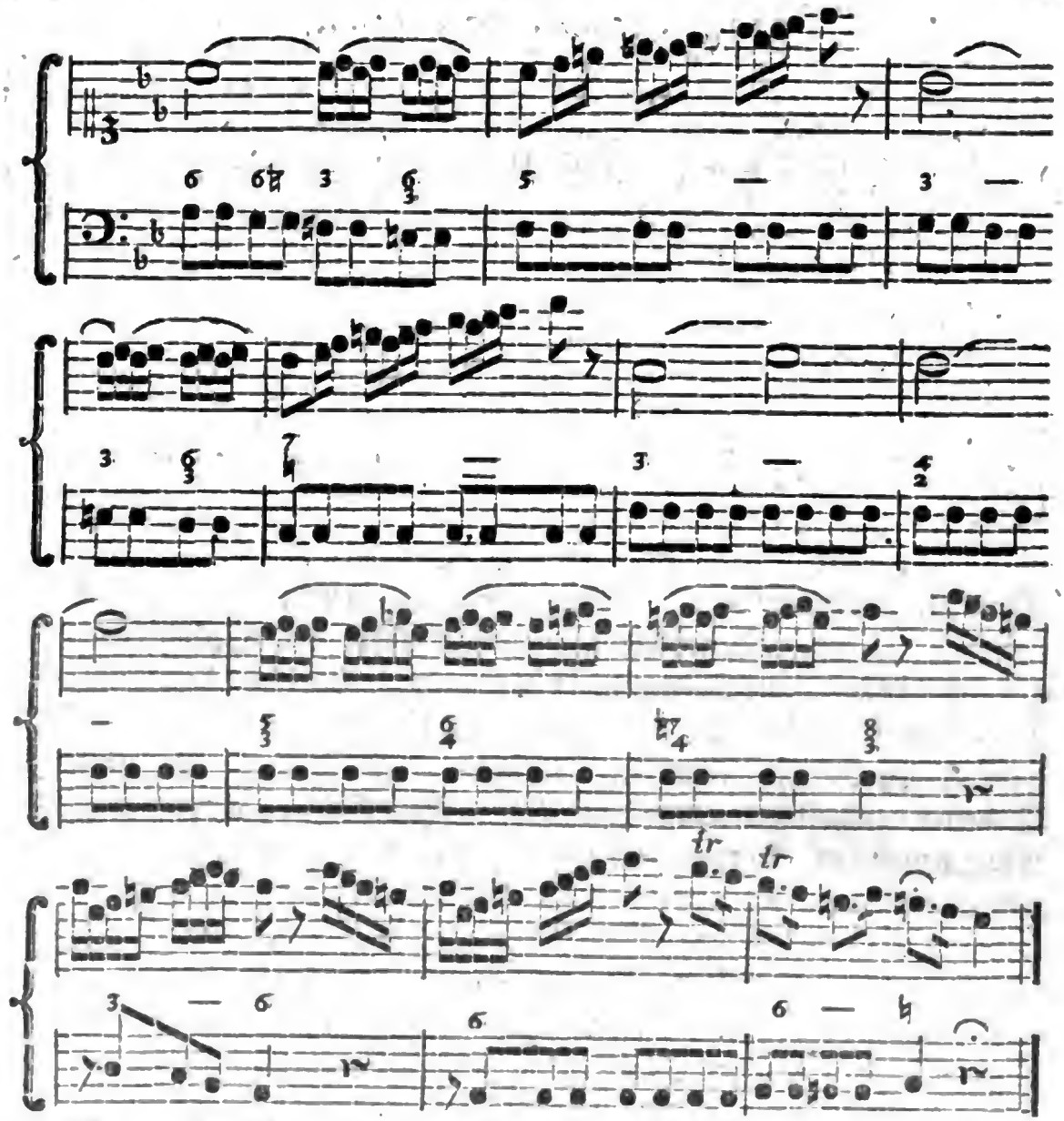
Digitized by Google



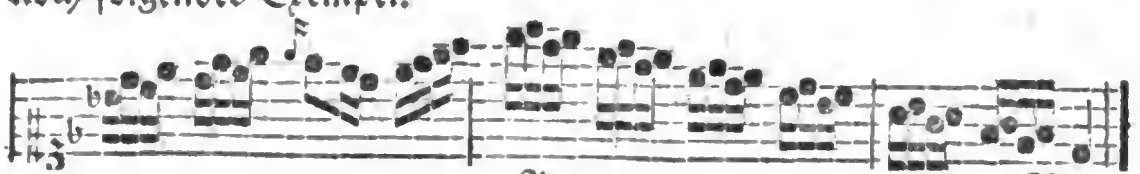
Digitized by Google



Digitized by Google



Wegen der Paſſagien, die eine bloße Veränderung der Scale, oder einiger ſtufenweiſe fortſchreitenden Töne ſind, merke man ſich noch folgendes Exempel.



Vierzehnte Lection.

Sylben sind nicht zum Benennen der Töne, aber wohl als eine Vorbereitung zum Singen der Worte gut §. 1. Zwischen diesen Sylben und ordentlichen Worten ist ein Unterschied §. 2. Logikalische und grammatikalische Kenntnisse werden zum Verstande eines musikalischen Textes erfodert §. 3. Sprachen, worinne gesungen wird §. 4. 5. Jeder Text ist entweder prosaisch oder poetisch §. 6. Gleichgültige Sylben. §. 7. Sylbenfüße. §. 8. Anmerkung für den Sänger, wegen der langen und kurzen Sylben. §. 9. Vom syllabischen und melismatischen Gesange. §. 10. Was Metrum und Rhythmus sey. §. 11. Vom Recitative. §. 12.

§. 1.

Seit den Zeiten des Ut re mi fa sol la ist über die Nothwendigkeit und den Nutzen dieser oder anderer Sylben zum Gesange mancher Streit geführt worden. **Otto Gibelius**, Cantor zu Minden, gab darüber im Jahre 1659 einen eigenen Tractat *) heraus, in welchem er den Gebrauch der Sylben, des Sprechens wegen, weil doch ohne Worte nicht gesungen zu werden pflegt, für nöthig erklärt. Wenn immer nur von der Uebung im Sprechen wäre geredet worden, so möchten allerdings die Sylben mit einigem Scheine vertheidigt, und den blossen Buchstaben, womit wir die Töne benennen, vorgezogen worden seyn; Aber **Guido Aretinus**, und seine Anhänger, brauchten sie auch zum Benennen der Töne, und in welche Mühseligkeiten sie damit geriethen, da sie zu sieben Tönen nur sechs Sylben hatten, davon ist oben schon etwas erwähnt worden. Andere suchten sich die Sache zu erleichtern, indem sie eine siebende Sylbe hinzu thaten, oder überhaupt andere Sylben erfanden; aber alle wandten sie zum Benennen der Töne an. Denn wenn sie blos des Sprechens wegen wären erfunden wor-

*) Der ganze Inhalt steht, nach damaliger Mode, auf dem Titel, und das macht ihn zum Abschreiben zu lang. Man kann ihn in seinem ganzen Umfange, nebst einem ausführlichen Auszuge aus dem Werke selbst, in Mizlers musikalischer Bibliothek, im 3ten Theile des ersten Bandes, finden.

Digitized by Google

worden, hätten ſie wohl etwas mehr Wahl und Ueberlegung erfodert, weil in allen dieſen Sylben weder alle Vocale, noch die nothwendigſten Conſonanten enthalten ſind. Was für einen ſchlechten Nutzen das Ut re mi fa ſol la auch auf dieſer Seite habe, wird einem ieden, bey einer geringen Unterſuchung, ſogleich in die Augen fallen. Die Grauniſchen Sylben, die ich bey einigen Uebungsexempeln unter die Noten gebracht habe, empfehlen ſich dagegen vorzüglich, weil durch dieſelben ein Sänger nicht nur alle Vocale rein und deutlich ſprechen, ſondern auch die ſo leicht zu vermiſchenden Conſonanten unterſcheiden lernt. Zur Benennung der Töne habe ich ſie nie angewandt wiſſen wollen, ſondern ſie ſtehen als Text unter den Noten.

§. 2.

Wie dieſe Sylben, oder wie die Worte eines Textes richtig mit den Noten verbunden werden müſſen, darüber werde ich in dieſer Lection noch einige Anmerkungen zu machen haben. Zuförderſt berühre ich, im Vorbeygehen, den Unterſchied, der ſich zwiſchen dieſen Sylben, und den Sylben ordentlicher Wörter findet: Jene endigen ſich alle mit einem Vocale; dieſe aber haben öfters einen und mehr Conſonanten am Ende. Was in Anſehung der Ausſprache dabey zu beobachten ſey, iſt in der Einleitung zu dieſem Werke ausführlich genug geſagt worden. Die Sylben Da me ni po tu la be habe ich auf eine ſehr einförmige und leichte Art, mehrentheils nur in Beziehung auf das Tactgewicht, untergelegt; der Sinn der Worte aber, oder die Beſchaffenheit einer Melodie, erfodert öfters ganz ein anderes Verfahren. Die Sache ſcheint zwar keine große Schwierigkeit zu haben, weil die Wörter, ſo wie ſie zu den Noten geſprochen werden ſollen, genau unter denſelben ſtehen müſſen: aber elend iſt der Sänger, der von ſeinem Texte immer nichts vor Augen hat, als die Sylbe, die unter der Note ſteht, die er ietzt ſingt. Bey aller Richtigkeit des Unterlegens, wenn der Schreiber nichts verſehen hat, und der Sänger nichts verfehlt, bleibt immer noch etwas

übrig

übrig, wofür dieser sorgen muß, ehe er zu singen anfängt: Einsicht in den Verstand der Worte, und selbst in die metrische Beschaffenheit derselben, sind ihm eben so nöthig, als Fertigkeit in der Musik. Wird nicht ein ieder daraus sogleich den Schluß machen, daß ein Sänger seinen Text vorher durchlesen, mit Verstande durchlesen müsse?

§. 3.

Den Sinn der Worte, (vorausgesetzt, daß sie in einer dem Sänger verständlichen Sprache sind), zu fassen, die Empfindungen zu erkennen, die darinne ausgedrückt werden, darzu werden logikalische Kenntnisse, oder was noch besser ist, gesunder Menschenverstand erfodert. Ein offener Kopf, ein empfindsames Herz, womit die Natur einen Menschen begabt, sind zum Gesange, so wie zu den andern schönen Künsten, eine glückliche Anlage. Mit diesen versehen, wird ein Sänger leicht in den Verstand der vorhabenden Worte eindringen, sich leicht in die darinne enthaltenen Empfindungen versetzen, und dieselben durch die schicklichste Art des Vortrags, und durch die angemessensten Nüancen der Stimme ausdrücken. Wenn zur völligen Bemeisterung eines Textes hingegen auch grammatikalische Kenntnisse erfodert werden, so muß man sich nicht schmeicheln, daß man sie unter den angebohrnen Talenten finden werde. Der Unterschied langer und kurzer Sylben zwar ist so gewiß in dem Gefühle eines ieden Menschen gegründet, und ieder Sprache so wesentlich, daß man zweifeln könnte, ob ein Volck menschliches Gefühl habe, oder ob seine Sprache wirklich eine Sprache sey, das diesen Unterschied nie empfinden, oder nie einräumen will: aber mit der Kenntniß, oder dem natürlichen Gefühle kurzer und langer Sylben allein, ist es auch nicht ausgerichtet. Ehe ich mich genauer darüber erkläre, will ich vorher einige allgemeinere Eigenschaften der Worte, die durch den Mund eines Sängers gehen sollen, in Betrachtung ziehen.

§. 4.

Digitized by Google

§. 4.

Die **Sprache** selbst, worinne gesungen werden soll, wird zuerst die Aufmerksamkeit des Sängers auf sich ziehen. Ist es seine Muttersprache, nun so ist er in seiner Heymath, wo er sich leicht zu finden weiß; ist es aber eine fremde Sprache, so gehört allerdings einige Sprachgelehrsamkeit dazu, wenn er seinem Berufe Genüge leisten, und mit Verstande singen will. Die lateinische Sprache, die itzt bey allen Nationen unter die todten Sprachen gehört, ob gleich in verschiedenen europäischen Ländern so ein gewisses Quasi-Latein, mit unter, und im Nothfalle, gesprochen wird, kömmt in der Kirche, bey Missen, beym Sanctus, Magnificat, Te Deum, Miserere, und andern Chorgesängen häufig vor; und in unsern evangelischen Kirchen, wo der Chorgesang durch die Schulen bestellt wird, muß es mit der Sprache keine Gefahr haben, da acht bis zehn Jahre lang ein Schüler kein wichtiger Geschäft kennt, als Latein zu lernen. Auf einigen Schulen hat man auch sogar Motteten in griechischer Sprache; aber für wen? am besten ist es, wenn man sie ungesungen läßt. Die italiänische Sprache herrscht auf den Theatern, und in Concerten oder Academien, aus dreyerley Ursachen: weil sie die bequemste zum Gesange ist; weil sie die Muttersprache derjenigen Nation ist, die noch immer die besten, oder doch wenigstens die meisten Sänger zieht, und in alle europäische Reiche versendet; und weil man endlich den größten Vorrath von Sachen für die menschliche Stimme in dieser Sprache antrifft. Es ist daher einem ieden, der aus dem Gesange sein Hauptgeschäft machen will, zu rathen, sich mit der italiänischen Sprache bey Zeiten bekannt zu machen. Den Weg zur Erlernung derselben zu verkürzen, oder auch einen Sänger, der nicht Gelegenheit hat, sie in ihrem ganzen Umfange zu studieren, doch dahin zu bringen, daß er seinen Text gehörig lesen, und nothdürftig verstehen könne, will ich im zweyten Theile dieses Werks das Nothwendigste der italiänischen Sprachlehre in einem eigenen Capitel vortragen, so wie ich mich dazu, ver-

Digitized by Google

möge der Ankündigung dieser Singanweisung im Meßcatalogo, anheischig gemacht habe.

§. 5.

Zur Vertheidigung der deutschen Sprache habe ich nicht Lust hier noch viel zu sagen, nach dem, was ich schon in der Einleitung §. 25. u. f. gesagt habe. Man tadele sie noch so sehr, man vergrößere ihre Unbequemlichkeiten so viel man will; aber man erlaube dem Deutschen nur, was man dem Italiäner, dem Franzosen, dem Engländer erlaubt, daß er gern in seiner Muttersprache singt, und singen hört. Da ich für Deutsche schreibe, so werden auch die meisten Anmerkungen, die ich in dieser Lection zu machen gedenke, vornehmlich die deutsche Sprache angehen, und durch Beyspiele aus derselben erläutert werden. Die Anwendung auf andere Sprachen wird sich leicht von selbst machen lassen, so bald man mit ihnen nur hinlänglich bekannt ist. Daß die französische Sprache auch auf deutschem Grunde und Boden gesungen wird, könnte allenfalls den in Verwundrung setzen, der die Schwachheit der meisten sogenannten Deutschen, ihren Kaltsinn gegen das einheimische Gute, und die kleinmüthige Vergötterung alles Ausländischen, es mag mittelmäßig oder schlecht seyn, nicht kennt. Eigentlich sollte französisch nur von Franzosen gesungen, und nur von Franzosen gehört werden.

§. 6.

In welcher Sprache nun aber auch gesungen werden soll, so ist der Text entweder in **Prosa**, oder in **Versen**. Die Beobachtung kurzer und langer Sylben ist in beyden Gattungen gleich nothwendig. Die Prosodie bedient sich, zur Bezeichnung dieses Unterschieds, eines graden Strichs —, bey einer langen, und eines halben Zirkels ⏑, bey einer kurzen Sylbe. Ehe ich diese Materie weiter verfolge, will ich den Sänger noch einmal zu der Anmerkung zurück führen, welche am Ende der zweyten Lection ist gemacht worden. Jede **lange Sylbe** muß auf einem **langen**, und iede **kurze** auf einem **kurzen Tacttheile** oder **Tactgliede** stehen. Die aus dem

dem Werthe der Noten ins Auge fallende Gleichheit derselben hebt diesen Unterschied zwischen lang und kurz in den Tacttheilen oder Tactgliedern eben so wenig auf, als die gleiche Anzahl der Buchstaben in zwoen Sylben: ja die lange Tacttheilsnote kann gegen die kurze sogar um den halben Werth, auch wohl um zwey Drittel geringer seyn, ohne daß die natürliche Qvantität der Sylben dadurch aufgehoben würde.

ist in Ansehung der Qvantität so richtig, als:

Auch gegen Folgendes ist nichts einzuwenden:

In dem bekannten Stabat mater des **Pergolesi** kömmt viel von dieser Art vor.

§. 7.

Außer den kurzen und langen Sylben giebt es noch andere, die man **gleichgültige** nennt, weil sie sowohl lang als kurz gebraucht werden. Dahin gehören die letzten Sylben der drey- und viersylbigen Adjectiven: göttlicher, ewiger, beweglicher u. s. w; ingleichen die meisten einsylbigen Wörter. Doch solte mit den einsylbigen Substantiven, als: Gott, Mensch, Heil, Glück, u. s. w. eine Ausnahme gemacht, und diese von den Dichtern nie anders als lang gebraucht werden.

§. 8.

Aus zwey, drey und mehrern auf einander folgenden Sylben entstehen **Sylbenfüße**, deren wir eine gute Anzahl kennen müß-

ten, wenn man sie alle aus der lyrischen Poesie der Griechen und Römer in die neuern Sprachen herüber tragen, und unsere lyrischen Verse in ihre Fesseln zwingen wolte. Einige unserer berühmtesten deutschen Dichter haben von den griechischen Sylbenmaaßen den glücklichsten Gebrauch gemacht; aber ihre Oden müssen alsdann blos gelesen, und nie gesungen werden, weil der ganze Bau derselben zerstöhrt würde, wenn man sie nach unserer Art, nach der Rhythmik der heutigen Musik, sänge; oder weil der Gesang unsern Ohren zu seltsam klingen würde, wenn man dabey nach der Rhythmik der Alten verfahren wolte. Die heutige Musik macht nur von drey Sylbenfüssen Gebrauch, und sucht die andern *) alle in diese aufzulösen. Der eine ist der dreysylbige **Dactylus**, in welchem die erste Sylbe lang, die zweyte und dritte kurz ist, z. E. Ärgerniß, Heiligung. Die beyden andern sind der **Jambus** und der **Trochäus**, und noch kann man diese beyde für einerley ansehen. Denn wenn der Trochäus aus einer langen und kurzen Sylbe besteht, z. E. schlafen, leben, so ist der Jambus nur ein umgekehrter Trochäus, der die kurze Sylbe vor die lange setzt, z. E. Gefahr, verlobt; ja in der Verbindung mehrerer Jamben in einem Verse wird der Musikus sie nicht anders als Trochäen behandeln, und der Zuhörer sie nicht anders als Trochäen empfinden. Der Mühe, tiefer in diese prosodischen Lehren einzudringen, kann der Sänger gar wohl überhoben seyn, weil das, was er in Ansehung ihrer zu beobachten hat, der Componist schon vor ihm beobachtet haben muß.

§. 9.

Was von dem Sänger allein abhängt, ist, daß er die langen Tactnoten immer so lang aushält, als es die Eintheilung des Zeitmaaßes

*) Wer sie nach ihren Gestalten und Namen alle zu kennen Lust hat, findet sie in Herrn Marpurgs Anleitung zur Singcomposition, auf der 156sten u. f. Seite.

maaßes erfodert, wenn nicht etwann das Bedürfniß des Athemholens die Abkürzung einer solchen Note nothwendig macht. Er thut so gar wohl, wenn er der langen Tactnote bisweilen einen Punct zusetzt, und diesen an der folgenden Note fehlen läßt; das ist, wenn er die lange Note noch um die Hälfte verlängert, und die folgende kurze Note um die Hälfte verkürzt. Die Declamation gewinnt dabey, und der Gesang wird belebter. Im Recitative ist am öftersten Gelegenheit dazu da, auch ist es hier am meisten nöthig, weil sonst der Gesang sehr einförmig und schleppend werden würde, indem immer nicht mehr als eine Note zu einer Sylbe da ist.

§. 10.

Man nennt den Gesang, wenn zu ieder Note eine Sylbe gesprochen wird, **syllabisch**; von solcher Art sind, außer dem Recitative, unsere Choralgesänge. Diesem ist der **melismatische** Gesang entgegen gesetzt, wenn zwey, drey und mehr Noten auf eine Sylbe gesungen werden. In Arien, Chören, Motteten u. d. g. kommen beyde Arten vermischt vor. Der Nahme **Melisma** bezeichnet daher so wohl eine aus verschiedenen Noten zusammengesetzte Figur, als auch eine durch viele Tacte hindurch dauernde Reihe verschiedener solcher Figuren, wozu im Texte nur eine einzige Sylbe vorhanden ist. Das letztere nennt man im Deutschen eine **Sylbendehnung**, und diese sind es alsdann hauptsächlich, wo dem Sänger Gelegenheit gegeben wird, sich mit Läufern, Sprüngen, Arpeggiaturen, kurz mit Passagien, dergleichen man in voriger Lection gesehen hat, hören zu lassen. Daß diese Sylbendehnungen nur bey langen Sylben Statt finden, ist schon gesagt worden; daß dazu aber auch ein im Texte besonders hervorstechendes und bedeutendes Wort genommen werden müsse, ist mehr der Componisten als der Sänger wegen nöthig zu erinnern. Diese singen, was ihnen vorgelegt wird, und jene sollten ihnen nichts vorlegen, was nicht die Prüfung des guten Geschmacks und der gesunden Vernunft aushält. Wie es in diesem Stücke in manchen deutschen, und den meisten italiänischen Compositionen aussehe, werden die am besten wissen, die viel der-

gleichen zu hören Gelegenheit haben, und nicht allein die Ohren, sondern auch den Verstand bey der Anhörung zu Rathe ziehen. Gewisse Lieblingswörter, die wenigstens ein a bey sich führen, als mar, naufragar, risuonar, lagrimar (bisweilen lustig genug ausgedrückt), scheinen im Contracte der italiänischen Componisten und Dichter zu stehen, und geflissentlich ausbedungen zu seyn, um dem Ohre das zu ersetzen, was man dem Verstande abbricht. Den deutschen Componisten will es so gut nicht werden; entweder sind ihre Dichter nicht so gefällig, als die italiänischen, oder ihre Sprache ist nicht geschmeidig genug. Man hilft sich indeß, so gut man kann. Bey Gelegenheitsmusiken, die heute gehört, und morgen vergessen werden, nimmt man es so genau nicht; auf dem Theater haben wir, wegen Mangel der Sänger, noch nicht große Thaten thun können; und aus der Kirche könnten alle lange, bunte und gekräuselte Sylbendehnungen lieber wegbleiben.

§. 11.

Ich habe im Vorigen ein paarmal der Rhythmik erwähnt, und ich glaube dem Sänger eine Erläuterung darüber schuldig zu seyn, daß er wenigstens weiß, was er sich dabey denken soll; denn die vollständige Lehre vom Rhythmus gehört für den Componisten. Das Wort **Rhythmus** ist der Musik besonders eigen, und die Alten setzten die ganze Gewalt der Musik in denselben, wie aus der nicht sehr alten Abhandlung des **Isaac Vossius**, de poematum cantu et viribus Rhythmi, bekannt ist. In der Poesie wird dieß Wort ebenfalls gebraucht, und man versteht nichts anderes darunter, als was wir im Deutschen in einem Gedichte eine metrische Zeile nennen. Da nun in deutschen Versen immer Zeile mit Zeile gereimt wird, so sieht man leicht ein, wie sich der Mißbrauch hat einschleichen können, es durch Reim zu übersetzen. Die Sache läßt sich nun am besten durch Vergleichung erklären; denn man kann sagen: der Rhythmus sey in der Musik eben das, was eine metrische Zeile in der Poesie ist. So wie eine solche metrische Zeile aus einer gewissen

wissen Anzahl von Sylbenfüssen besteht, so bestehe der Rhythmus aus einer gewissen Anzahl von Tacten, die für das Ohr einen eben so vollständigen Sinn haben müssen, als die Zeilen eines Gedichts für den Verstand haben sollten. Die Tacte bekommen sodann eine Aehnlichkeit mit den Sylbenfüßen, oder mit dem Metro in der Poesie; denn man sagt in der Musik eben so: ein Zweyer, Dreyer, Vierer, Fünfer, das ist, ein Rhythmus von zwey, drey, vier, fünf Tacten, wie man in der Poesie ein zwey- drey- vier- fünffüßiger Vers sagt. Eine weitere Ausführung dieser Materie, die noch allerhand Dunkelheiten hat, wäre hier überflüßig. Soviel kann man indeß merken, daß unter den Rhythmen, nach den Vierern, die Dreyer die besten sind. Die Zweyer sind gespaltene Vierer; die Fünfer können zur Abwechselung mit unter gebraucht werden: denn auch in diesem Stücke ist die Mannigfaltigkeit besser, als eine gezwungene Einförmigkeit.

§. 12.

Vom **Recitative** habe ich dem Sänger noch nichts gesagt, und er muß es doch nothwendig kennen, da es in der Kirche, auf dem Theater, und in allen Gelegenheitscantaten vorkömmt. Es dient nicht allein zur Verbindung der Arien, und zur Fortführung der Handlung, wenn eine dem abzusingenden Stücke zum Grunde liegt, sondern scheint auch erfunden zu seyn, um den Sängern und Spielern, zwischen den Arien, eine kleine Erholung zu verstatten, oder mit seiner schwachen und ruhigen Begleitung das Volle und Feurige der Arie zu contrastiren. Denn daß es ursprünglich mehr eine Rede, als einen Gesang habe vorstellen sollen, erkennt man sogleich aus dem Namen desselben, der von dem lateinischen recitare, **hersagen, erzählen,** entstanden ist. Der Eintheilung nach unterscheidet man es in das **begleitete** und **unbegleitete.** Das letzte ist es eigentlich, das mit dem Namen und der gegebenen Beschreibung am meisten überein stimmt; doch läßt sich von Zeit zu Zeit ein Grundton hören, der auf besaiteten Baßinstrumenten kurz abgestrichen,

chen, auf einem Clavierinstrumente aber mit vollen Accorden angeschlagen wird, um den Sänger im Tone zu halten, und die Wendungen der Harmonie deutlicher zu machen, welche hier fremder und kühner seyn können, als in andern musikalischen Ausarbeitungen. Daß die enharmonischen Uebergänge im Recitative, besonders im begleiteten, wie zu Hause gehören, habe ich in der eilften Lection schon gesagt; im unbegleiteten sind sie für das Gehör zu kahl, und für den Sänger zu gefährlich. In beyden indeß ist eine Bekanntschaft mit den ungewöhnlichsten Tonarten, die mit den meisten Kreuzen oder Been bezeichnet sind, höchstnöthig, weil der Gesang oft in dieselben verschlagen wird.

§. 13.

Die begleiteten Recitative, wozu nicht allein alle besaitete, sondern auch bisweilen die blasenden Instrumente eines Orchesters angewandt werden, gehen in der Art der Begleitung selbst von einander ab. Entweder sind es lang aushaltende Harmonien, die durch zwey, drey und mehr Tacte hindurch dauern, oder es sind kurze Anschläge dieser Harmonien zwischen den Einschnitten der recitirenden Stimme, welche bisweilen in kleine Figuren ausgedehnt, oder wohl gar als ordentliche Ritornelle bearbeitet werden. Die letzte Art ist bey den italiänischen Componisten sehr beliebt; aber meistentheils findet man auch, außer der Geschicklichkeit des Componisten, sehr wohlklingenden Nonsens zu machen, weiter nichts daran zu bewundern. Die erste Art der Begleitung nennen die Franzosen Recitatif accompagné, und die andere Recitatif obligé, weil hier die Instrumente gleichsam verbunden sind, dasjenige weiter auszuführen, was ihnen die Singstimme vorsang. Man siehet von selbst ein, daß es einem feurigen Geiste leicht begegnen könne, sich hier in Ausschweifungen zu verliehren, die den Zuhörer mehr von dem Zwecke der Rührung abführen, als demselben näher bringen. Wenn auf ein solch begleitetes Recitativ eine Arie oder Duett folgt, so nennt man es eine Scene, weil es insgemein ein Monolog

oder

oder Dialog in einem Stücke ist, mit deßen Endigung sich auch eine Scene endigt. In der Oper Antigono, ingleichen in der Artemisia, von **Hassen**, trift man gegen das Ende des dritten Acts ein Paar vortrefliche monologische Scenen an. Im Attilio Regolo sind deren zwey, von denen die zweyte ganz am Ende der Oper mit dem Chore, Onor di questa sponda, den Beschluß macht. Ein nicht sehr bekannter Componist Zoppis hat in einer seiner Opern, Vologeso, eine solche Scene, die sich anfängt: Berenice, ove sei, die eine große Wirkung thut, und, bis auf einige Kleinigkeiten, meisterhaft ist. Im Deutschen kann man aus **Graums** Tode Jesu das erste Recitativ mit der darauf folgenden Arie hieher rechnen, und gegen das Ende dieses Oratoriums ist die Cavatine: Es steigen Seraphim von allen Sternen nieder, nicht minder vortreflich. Ueberhaupt sollte diese Art von Recitativen in der Kirche fleißiger gebraucht werden; aber dann müßten auch die Dichter mehr thun, als fromme Prose in matte Reime zwingen. Es gehört viel mehr Affect, oder wenigstens ein höherer Grad desselben, und eine weit erhabnere Declamation dazu, als zu dem gemeinen oder unbegleiteten Recitative, welches in der Kirche von sehr geringer Wirkung ist, zumal wenn es ohne Verstand, ohne Nachdruck und Würde gesungen wird. Ueber die Art nun, wie das Recitativ gesungen werden müsse, werde ich mich noch zu erklären haben.

§. 14.

Das Recitativ wird im Viervierteltacte aufgeschrieben, und so, daß keine größern Noten, als Viertel, darinne statt haben, wenn nicht ein besonderer Ausdruck bisweilen ein längeres Aushalten eines Tons erfodert. Die Vermischung der Viertel, Achtel und Sechzehntel ist zwar zur richtigen Vorstellung des Tactes auf dem Papiere nöthig, darf aber vom Sänger so streng nicht beobachtet werden, daß er die Sechzehntel noch einmal so geschwind, oder die Viertel noch einmal so langsam als die Achtel singen müßte; sondern alle Noten werden fast in gleicher Bewegung, oder kurz zu sagen, es

Digitized by Google

wird ohne Tact gesungen. Im begleiteten Recitative kommen indeß bisweilen Stellen vor, die der Begleitung wegen nicht anders als tactmäßig vorgetragen werden können, und in der Parthie des Sängers mit dem Worte a tempo angemerkt seyn müssen; aber auch hier muß sich der Sänger hüten, daß er nicht zu fest an den Noten klebe. Das tempo rubato, das öftere Punctiren einer langen Tactnote kann hier mit Vortheil gebraucht werden. Im Ganzen genommen muß der Tact streng beobachtet werden, aber in den einzelnen Theilen desselben muß es der Sänger zu verstecken wissen. Das Gefühl einer guten Declamation der Worte, die richtige Beobachtung aller kleinern und größern Einschnitte, aller prosodischen und rhetorischen Accente, sind das Wesentlichste des guten Vortrags im Recitative. Den langen Tactnoten, es mögen Viertel, Achtel oder Sechzehntel seyn, fleißig einen Punct zugesetzt, macht diese Accente fühlbarer, und verhindert, daß der Vortrag nicht ins Schleppende fällt.

Von andern Zierrathen des Gesanges erlaubt das Recitativ nur wenig: Ganze Triller gar nicht, Pralltriller höchst selten, Mordenten nur bisweilen. Vorschläge hingegen sind gut, und öfters dem Sänger, der im Treffen nicht fest genug ist, eine große Hülfe. Bey allen absteigenden Terzen kann der dazwischen liegende Ton, als Vorschlag, mit der folgenden Note verbunden werden. Bey drey oder vier aufsteigenden Secunden kann der letzten ein Vorschlag von oben gegeben werden. Bey aufsteigenden übermäßigen Qvarten, welche im Recitative oft vorkommen, kann ein aus dem untern Tone und dessen Qvinte bestehender Doppelvorschlag vorher gehen. Alle diese Vorschläge werden größtentheils zu den unveränderlichen gehören; veränderliche, oder die sich in den Werth der Note zur Hälfte, und über die Hälfte theilen, finden bisweilen vor punctirten Noten, wenn eine höhere oder tiefere Note vorhergeht, ingleichen bey den Einschnitten statt. Zu einiger Erläuterung des Gebrauchs der Vorschläge bey Recitativen habe ich unten ein Beyspiel gegeben.

Noch

Noch eine Frage ist zu beantworten: In welcher Bewegung wird das Recitativ gesungen? Es pflegt nie ein Tempo von Componisten, außer dem begleiteten Recitative, wo es um der Instrumente willen geschieht, angemerkt zu werden. Dem Sänger ist es demnach überlassen, ob er geschwind oder langsam declamiren will, und der Inhalt der Worte, die Beschaffenheit des Affects, die in denselben liegt, muß ihm allein zur Anweisung dienen. Eine blosse Erzählung, und was dieser ähnlich ist, kann geschwinder, und muß geschwinder gesungen werden, als eine affectvolle Versicherung der Freundschaft, der Liebe, der Hochachtung; geschwinder, als der Ausbruch des Mitleids, der Klagen, und einer inbrünstigen Andacht; desto heftiger und beschleunigter aber müssen Zorn, Drohungen, Wuth und Verzweiflung fortströhmen. Ernstlicher und feyerlicher als mit Menschen, muß man mit Gott reden: das Recitativ in der Kirche, besonders wenn es die nächste Beziehung auf dieses allerhöchste Wesen selbst hat, erfodert daher den meisten Nachdruck, die meiste Würde, und eine langsamere Bewegung; doch müssen auch hier heftige Leidenschaften mit Heftigkeit vorgetragen werden, und ein erweckter Petrus muß anders seufzen, als eine niedergeschlagene Maria Magdalena.

Noch eine Anmerkung wegen des begleiteten Recitativs! Auserdem, daß auch in diesem der Sänger sich völlig nach dem Sinne der Worte, und der darinne ausgedrückten Leidenschaft richtet, und nach Beschaffenheit dieser geschwind oder langsam, mit Heftigkeit oder mit Gelassenheit singt, sey er doch nie, wenn die Instrumente einen kurzen und feurigen Zwischensatz ausgeführt haben, zu schleunig hinter drein, sondern lasse zwischen dem letzten Tone der Instrumente und dem Eintritte seiner Stimme immer einen kleinen Zwischenraum. Es ist dieß um so viel nöthiger, wenn er nur ein paar Worte zu singen hat, und dann die Instrumente sogleich wieder ein Zwischenspiel zu machen haben: öfters werden, wenn er zu sehr eilt, diese Worte gar nicht gehört, oder die Instrumentisten haben sich

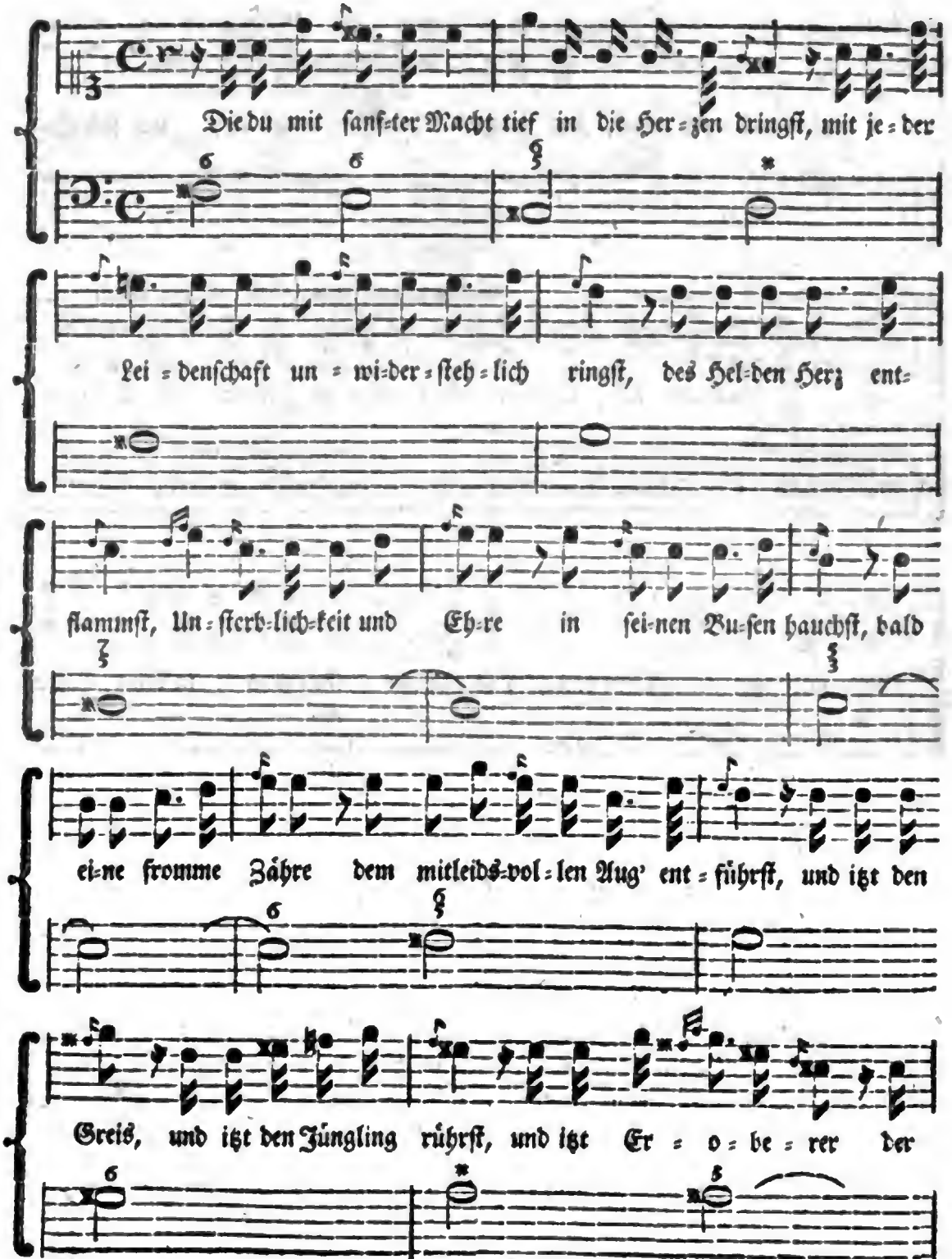
Digitized by Google

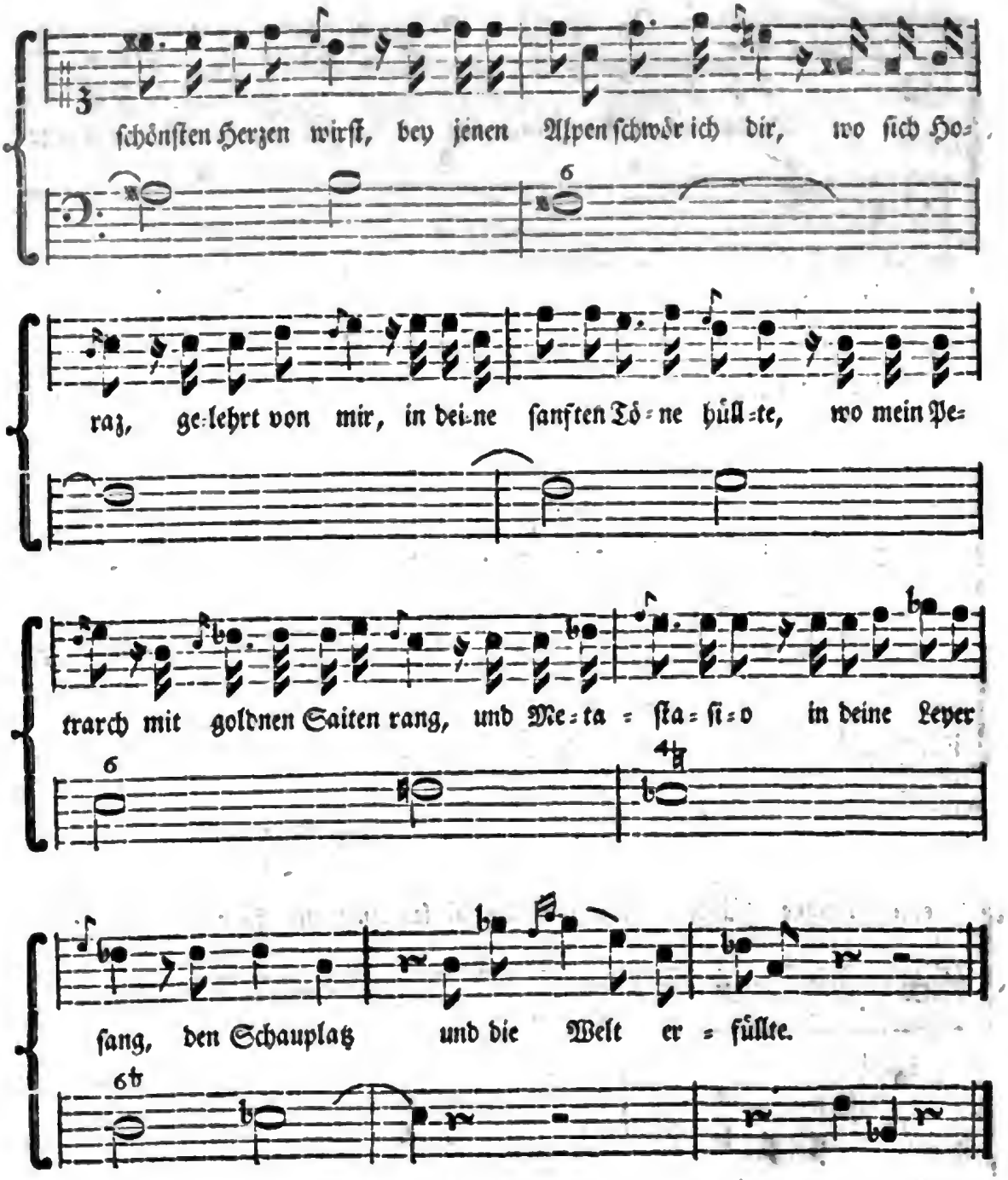
auf den Eintritt noch nicht gefaßt gemacht; denn diese müssen dem Sänger auf dem Fusse nachfolgen, und in den meisten Fällen das letzte Wort, so zu sagen, aus dem Munde nehmen.

Da nun überhaupt in den Recitativen die Modulation sehr mannichfaltig ist, da die schwerern Intervalle, so wie alle Arten der leichtern, oft darinne vorkommen, da außerdem weniger nach dem Tacte, als nach Anleitung einer guten Declamation gesungen wird, so kann ich zur Uebung des sogenannten Treffens, und eines verständlichen Vortrags der Worte im Gesange nichts Bessers anrathen, als fleißig Recitative zu singen. Ich will einige vorschlagen, die entweder gedruckt, oder sonst leicht zu haben sind. In der leichten erzählenden Art des unbegleiteten Recitativs kenne ich keine bessern, als die in den Opern des Herrn Hasse, so wie die in seinen Oratorien wahre Muster in der pathetischen Art, und überhaupt für die Kirche sind. Aber für manchen Sänger möchte sie die Unwissenheit in der italiänischen Sprache unbrauchbar machen: nun so wird man unter den Arbeiten verschiedener berühmter Kirchencomponisten, z. E. eines **Telemanns, Homilius,** und anderer genug finden, womit man sich üben kann. Man nehme, was wir gedruckt haben, dazu, den Tod Jesu von **Graun,** den Tod Abels von **Rolle,** und, wenn ich es wagen darf, meine Cantate auf die Ankunft der Landesherrschaft.

Folgendes Recitativ ist in Ansehung des Gebrauchs der Vorschläge nicht Vorschrift, sondern blos Beyspiel. Man wird einige finden, deren oben nicht ist gedacht worden; andere werden dagegen fehlen: aber so gehts! Man findet nicht immer, was man sucht. Wenn aber nur das, was man findet, nicht schlechter ist, als das, was man gesucht hat? nun das vermuthe ich nicht, weder von folgendem Exempel, noch von meinem ganzen Buche.

Digitized by Google


Die du mit ſanf=ter Macht tief in die Her=zen dringſt, mit je=der
Lei=denſchaft un=wi=der=ſteh=lich ringſt, des Hel=den Herz ent=
flammſt, Un=ſterb=lich=keit und Ehre in ſei=nen Bu=ſen hauchſt, bald
ei=ne fromme Zähre dem mitleids=vol=len Aug' ent=führſt, und itzt den
Greis, und itzt den Jüngling rührſt, und itzt Er=o=be=rer der


schönſten Herzen wirſt, bey jenen Alpen ſchwör ich dir, wo ſich Ho=
raz, ge=lehrt von mir, in dei=ne ſanften Tö=ne hüll=te, wo mein Pe=
trarch mit goldnen Saiten rang, und Me=ta=ſta=ſi=o in deine Leyer
ſang, den Schauplatz und die Welt er=füllte.

An=

Anhang.

§. 1.

Ehe ich von meinem Sänger Abschied nehme, muß ich ihm noch einige Kunstwörter und Nahmen erklären, die ihm oft zu Gesicht oder zu Ohren kommen möchten, und deren Bedeutung ihm nicht unbekannt seyn darf. Man werfe mir nicht vor, daß ich ihre Anzahl ohne Noth vergrößert habe. Vielleicht sind ihrer einige darunter, von denen mancher berühmte Sänger keinen allzu deutlichen Brgriff hat; aber ob er ihn nicht haben sollte? Besser ist immer besser; und der vollkommenste Musicus ist nicht der, der die größte mechanische Fertigkeit in seiner Kunst besitzt, sondern mit dieser Fertigkeit noch Einsichten und Verstand verbindet.

§. 2.

Es sind in der zehnten Lection einige italiänische Wörter erklärt worden, deren man sich bedient, die verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche zu bemerken. Auf ähnliche Art pflegt die Bewegung über iedem musikalischen Stücke bestimmt zu werden. Diese Bewegung ist entweder geschwind oder langsam. Die erste bezeichnet man mit den Wörtern! Vivace, **lebhaft,** Allegro, **munter,** Presto, **geschwind;** die andere mit Largo, **gedehnt,** Adagio, **langsam,** Lento, das mit Adagio von gleicher Bedeutung ist, eigentlich aber einen etwas geringern Grad der Langsamkeit fodert. Gewisse mittlere oder höhere Grade der Bewegung zu verstehen zu geben, bedient man sich bey obigen Hauptwörtern entweder des Zusatzes der Wörter un poco, **ein wenig,** non tanto, **nicht so sehr,** non troppo, **nicht zu sehr,** molto oder di molto, **viel, sehr;** oder man macht aus einigen der oben angeführten Hauptbenennungen Diminutiva, und Superlativa, als Larghetto, **ein wenig langsam,** Allegretto, **ein wenig geschwind,** Prestissimo, **am allergeschwindesten.** Die mittlere Bewegung hat noch das eigene Wort Andante, das man im deutschen bald durch **schrittmäßig,**

bald

bald durch **gehend** übersetzt. Der Zusatz con moto, **mit Bewegung**, den man bisweilen bey diesem Worte findet, deutet an, daß man den Schritt ein wenig beschleunigen, und nicht ins Schleppende gerathen solle. Eben das wird auch mit dem abgeleiteten Worte Andantino gesagt.

§. 3.

Außer diesen giebt es noch einige Wörter, welche mehr auf den Character des Stücks, als auf die darinne herrschende Bewegung gehen. Ich will ein Verzeichniß der gewöhnlichsten hersetzen:

Spiritoso, con spirito,	Gustoso, mit Geschmacke.
Con brio, feurig, hitzig.	Con tenerezza, zärtlich.
Dolce, con dolcezza,	Amoroso, zärtlich.
angenehm, sanft.	Lamentoso, klagend.
Affettuoso, rührend.	Mesto, traurig.
Cantabile, singend.	Grave, ernsthaft.
Grazioso, annehmlich.	Maestoso, majestätisch.

Mit allen diesen Wörtern ist freylich dem Sänger öfters eben so wenig geholfen, wenn er den Character des Stücks nicht von selbst einzusehen im Stande ist, als mit dem über so vielen musikalischen Stücken befindlichen tempo giusto, **in der rechten Bewegung**, wenn ihm sein Gefühl nicht sagt, welches die rechte Bewegung sey. Für einige Sänger und Musicdirectores mögen diese Nachweisungen wohl ganz heilsam seyn; aber mehr sind sie doch nicht, als der Meilenzeiger, der vor dem Stadtthore steht, und zwar die Gegend der Oerter, nebst ihren Entfernungen, nicht aber den richtigen Weg, den man nie verfehlen könnte, anzeigt. Besser ist es, wenn man sich in den Character, und in die rechte Bewegung eines Stücks hinein studiert; wenn man den Meilenzeiger zwar ansieht, aber immer auf der Strasse sich erkundigt, ob man auf dem rechten Wege sey; das ist: wenn man das vorgeschriebene Wort zwar zum Leitfaden nimmt, aber im Zusammenhange des Stücks fleißig auf Stellen Achtung giebt, die den Grad des Affects und der Bewegung richtiger und genauer bestimmen.

§. 4.

Digitized by Google

§. 4.

Noch ein Paar andere italiänische Worte, die eine Wiederholung entweder eines ganzen Theils, oder eines gewissen Stücks davon andeuten, und besonders in Arien, Duetten, Operchören u. d. g. oft vorkommen, verdienen hier angemerkt zu werden. Eine vollständige Arie besteht insgemein aus zwey Haupttheilen, von denen der erste wenigstens vier- bis fünfmal länger ist, als der zweyte; und dennoch pflegt immer der ganze erste Theil nach dem zweyten wiederholt zu werden; ob es des Sängers, des Componisten oder der Zuhörer wegen geschieht, weiß ich nicht; wenigstens wäre es der Worte wegen selten nöthig. In diesem Falle nun pflegt am Ende des zweyten Theils das Wort da Capo, **vom Anfange**, gesetzt zu werden. Bisweilen hat es der Componist besser befunden, nur ein Stück des ersten Theils wiederholen zu lassen, oder, wenn er am Schlusse des zweyten Theils, aus modulatorischen Ursachen, ein Ritornell angehängt hat, das Anfangsritornell von der Wiederholung auszuschließen. In diesem Falle wird da, wo die Wiederholung anheben soll, ein beliebiges, aber leicht ins Auge fallendes Zeichen gesetzt, und am Ende mit den Worten dal Segno, **vom Zeichen an**, auf dasselbe verwiesen, auch wohl zum Ueberflusse die Figur des Zeichens noch einmal vorgemahlt.

§. 5.

Vom **Styl**, oder den mancherley Schreibarten in der Musik, darf ein Sänger schon auch etwas wissen. Man versteht darunter einen gewissen unterscheidenden Character der Composition, welcher öfters auch eine Verschiedenheit in der Ausführung nothwendig macht. Die Länder, der Geschmack der Völcker, das Genie der Autoren, der Ort, die Zeiten, die Materien, alle diese Dinge haben Einfluß auf die Musik, und bringen jenen Unterschied der Schreibarten, jene Eintheilungen des Styls hervor, deren **Rousseau** *) eine gute

*) Im Dictionnaire de Musique unter dem Artikel Style.

gute Anzahl nahmhaft macht. In Ansehung der Länder, und des Geschmacks ihrer Bewohner, unterscheidet man hauptsächlich den **französischen** und **italiänischen** Styl; den letztern nennt **Rousseau** mannichfaltig, eindringend und ausdrückend; den erstern fade, platt oder hart, übel abgetheilt und monotonisch. So schlimm würde wohl kein Deutscher oder Italiäner den französischen Styl beschreiben, als hier ein halber Landsmann von ihnen thut; wenigstens würde er hinzusetzen, daß sich itzt der Geschmack in der französischen Musik sehr zu ändern anfange, und man von den Psalmodien des **Lulli** in Frankreich immer mehr zurück komme. Den Styl der deutschen Compositionen beschreibt der Dictionnairverfasser als hüpfend, gehackt aber harmonisch. Man weiß sehr wenig, wenn man weiter nichts als das weiß; oder wenn vielleicht diese Beschreibung auf einige deutsche Synfonien und Concerte paßt, ist denn das sogleich der Styl der deutschen Compositionen überhaupt? Man glaubt vielmehr, wenn der italiänische Componist, meistentheils zu ausschweifend, immer nur das Ohr kitzelt, und den Ausdruck vernachläßigt, da der französische hingegen zu furchtsam und mager ist, daß der Deutsche zwischen beyden die vernünftige Mittelstrasse halte, mehr Wissenschaft, mehr Ueberlegung als der erste, und mehr Feuer, mehr Erfindung als der andere habe.

§. 6.

„Auch das Genie der Componisten bringt eine Verschiedenheit der Schreibarten hervor. Besser schiene es mir, wenn man sich hier des bey den Malern üblichen Ausdrucks **Manier**, statt Styl oder Schreibart, bediente, und lieber sagte: die **händelische** Manier, die **hassische** Manier, die **jomellische** Manier. Für den Componisten ist die Vergleichung der Manieren berühmter Meister ein sehr nützliches Studium; der Sänger ist hinlänglich gelehrt, wenn er eine von der andern zu unterscheiden weiß.

§. 7.

Digitized by Google

§. 7.

Es ist in einer Anmerkung zum §. 13. der fünften Lection der freyen und gebundenen Schreibart gedacht worden, und ich will hier noch eins und das andere zu einer vollständigern Erklärung beybringen. Die **gebundene** Schreibart herrscht in der Kirche, die **freye** auf dem Theater und in der Kammer. Die letztere hat sich zwar auch in die Kirche eingeschlichen, und es wäre nichts dagegen zu sagen, wenn sie nur die eigenthümliche Schreibart derselben nicht ganz zu verdrängen suchte. Die gebundene Schreibart ist die, die alle Regeln der Harmonie, welche z. E. die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, die Durchführung eines Stücks durch verschiedene Tonarten u. d. g. betreffen, genau beobachtet, und selbst die Melodien vieler Stücke so einrichtet, daß sie zu allerhand canonischen und fugenartigen Nachahmungen und Umkehrungen brauchbar sind. Die freye Schreibart ist mit dergleichen harmonischen Kunststücken nicht allein sparsamer, oder wenn sie bisweilen mit dergleichen auftritt, so sind es Ausschweifungen, die sie in das Gebiete der gebundenen Schreibart thut; sondern sie erlaubt sich auch sehr große Ausnahmen von den oben angeführten Regeln der Harmonie und der Modulation. Man wird über den Mißbrauch dieser Freyheiten oft klagen hören: da man aber durch eine immer gleichförmige Beobachtung der Regeln das Ohr verwöhnen, wo nicht gar eben so wohl beleidigen kann, als durch die Vernachläßigung der Regeln; da wir außerdem aus der Erfahrung, und aus der Geschichte der Musik wissen, daß vieles, was unsern Vorfahren abscheulich [illegible], unsern Ohren das reizendste Vergnügen macht, so thut man Unrecht, wenn man sogleich alles, was uns etwan unerhört und unerlaubt vorkömmt, verwirft. Es gehören Versuche, öfters fruchtlose Versuche dazu, wenn der Umfang einer Kunst erweitert und höher getrieben werden soll. Das Genie wagt auf Kosten der Regel, und was in der ersten Hand nicht gelang, wird vielleicht in der zweyten erträglich, und in der dritten eine Schönheit.

Digitized by Google

§. 8.

Eine andere merkwürdige Eintheilung der Schreibarten ist die, welche von den Oertern, wo Musiken aufgeführt werden, hergenommen ist. Die Kirchen, die Schauplätze, die Zimmer oder Säle sind diese Oerter. Den Musiken unter freyem Himmel hat man keine besondere Classe eingeräumt, sondern sie unter einer der drey Gattungen mit begriffen. Diese sind nun der **Kirchenstyl**, der **Theaterstyl** und der **Kammerstyl**. Der erste erfodert Ernsthaftigkeit, Würde, Ausdruck, volle und kräftige Harmonie, viel von der gebundenen Schreibart, und läßt wenig oder gar nichts von dem zu, was blos Schimmer in der Musik, blos Kitzel der Ohren ist. Der Theaterstyl darf mehr schimmern, weniger gebunden seyn, weniger Kunst der Harmonie anwenden; aber ausdruckend, feurig, in gewissen Stellen malerisch, das kann, und das soll er seyn. Den meisten Schimmer, den höchsten Grad der mechanischen Fertigkeit, und alles, was weniger auf Rührung als Bewunderung gerichtet ist, läßt die dritte Gattung, der Kammerstyl zu. Feuer, Erfindung, Kühnheit, Kunst der Harmonie, neue Wendungen, alles ist hier am rechten Orte; denn hier ist es, wo sich die Musik gern in ihrem ganzen Umfange zeigen mag. In der Kirche, auf dem Theater arbeitet sie zu bestimmten Absichten; hier aber kennt sie keine andere Absicht, als die, zu glänzen, und bewundert zu werden.

§. 9.

Wer noch mehr Eintheilungen des Styls oder der Schreibarten verlangt, der kann in **Walthers** musikalischem Lexico, unter dem Artikel Stylus, noch eine reiche Nachlese halten. Selbst **Rousseau** hat aus dieser Quelle geschöpft. Unsere lieben Vorfahren ließen es nie an Eintheilungen fehlen, und wenn sie sich manchmal in ein anderes Fach verirrten, so ward des Eintheilens kein Ende. So ist es ihnen mit den Schreibarten ergangen. Alles, was wir unter dem Ausdrucke und dem Character eines Stücks verstehen, zogen sie mit zum Style. Sie hatten einen lustigen, scharfen, ausdrü-

drückenden, ehrbaren, zärtlichen, bewegenden, sogar einen niederträchtigen und kriechenden Styl. Es war ihnen nicht genug, für die Tanzstücke einen eigenen Stylum choraicum anzunehmen, sondern dieser mußte auch noch in so viele besondere Style subdividirt werden, als es Arten von Tanzstücken gab. Sie hatten demnach den Sarabanden-Menuetten-Passepieds-Gavotten-Boureen-Rigaudons, Gaillarden-Couranten-Styl. Andere Eintheilungen der Schreibart in die erhabene, mittlere und niedrige, in die ernsthafte und comische, in die gezwungene und natürliche, in die schwülstige und fließende scheinen etwas mehr auf sich zu haben, und würden eine nähere Beleuchtung verdienen, wenn ich nicht zu weitläuftig zu werden befürchtete, und wenn der Sänger von allen diesen Dingen so gründlich unterrichtet seyn müßte, als der Componist.

§. 10.

Nun will ich den Sänger zum Schluße noch mit den Namen und Gattungen der Stücke, die er unter die Hände bekommen wird, bekannt machen. Einige sind nur in der Kirche gebräuchlich; andere kommen in der Kirche, auf dem Theater und in der Kammer vor. Zu dieser letztern Gattung gehört das **Recitativ**, wovon in voriger Lection genug gesagt worden ist. Ferner gehört hieher die **Arie**, die aus zween Haupttheilen besteht, von denen der erste, nach dem zweyten, ganz oder zum Theile wiederholt wird, auch selbst in der Mitte noch eine Abtheilung hat, wo ein förmlicher Schluß in die Qvinte des Haupttons, oder eine andere verwandte Tonart gemacht wird. Der verschiedene Character der Arien wird von den Italiänern auf folgende Art bestimmt: Eine Arie, die einen feurigen Gesang und viel schwere Passagien hat, nennen sie Aria di bravura, weil gleichsam viel Herzhaftigkeit zum Absingen derselben gehört. Von der Art ist die Arie: Non verranno a turbarti i riposi im Alcide al bivio von H.sse. Wenn die Begleitung der Instrumente sehr rauschend und schwärmend ist, und dabey die Singstimme mehr declamirt als singt, wie in der Arie: Ah! che son fuor di me,

aus Amore artigiano von **Gasmann**, so nennt man es Aria di strepito. Eine Arie, die viel Abwechselung, viel Contrast der Leidenschaft enthält, und daher auch bisweilen die Bewegung verändert, heißt Aria d'espressione. Ein Beyspiel hat man an der Arie: Nò, del tuo figlio il sangue, in der Oper Artemisia von **Hasse**. Aria cantabile wird iede langsame oder weniger geschwinde Arie genannt, und man hat in den sogenannten Adagio-Arien des seligen **Graun**, so wie in vielen andern seiner Arien, davon die besten Muster.

§. II.

Wenn eine Arie nur aus einem Theile besteht, und folglich keine Wiederholung gestattet, so nennt man es eine **Ariette** oder **Cavatine**. Es kommen auch bisweilen in Cantaten zwischen Recitativen kürzere oder längere Stellen vor, die einen arienmäßigen Gesang haben, und denen zur Ariette nichts fehlt, als die Länge und die Ritornelle; eine solche Stelle wird ein **Arioso** genannt. Alles bisher Gesagte ist vom einstimmigen Gesange zu verstehen. Ist der Gesang in zwo Stimmen vertheilt, so entsteht daraus das sogenannte **Duett**, das der Einrichtung nach mit der Arie einerley Form hat; wenigstens haben in Cantaten die Duette diese Gestalt. Die Operduette italiänischer Componisten haben meistentheils einen sehr angenehmen Gesang, viel Glänzendes für die Singstimmen, auch hin und wieder eine gut gewählte und abstechende Begleitung. Sucht man aber in dieser Gattung allerhand contrapunctische Kunststücke, Umkehrungen der Stimmen, canonische Nachahmungen, so werden allerdings die Grauischen und Hassischen Duette den Vorzug verdienen. Dank sey es den wackern Männern, die uns eine Sammlung der erstern *) in die Hände gegeben haben! Es können die-

*) Sie sind in Partitur unter dem Titel: Duetti, Terzetti, Quintetti, Sestetti ed alcuni Chori delle Opere del Sign. *Carlo Enrico Graun*, già Maestro di Capella di Sua Maestà il Rè di Prussia, zu Berlin, auf Kosten der Herren Decker und Hartung, in groß Folio gedruckt. Die Einrichtung ist auf drey Bände gemacht, wovon schon zwey erschienen sind, welche ein und dreyßig Duette enthalten.

Digitized by Google

dieſelben zur Aufführung in Concerten, und zur Uebung in Singſchulen mit Nutzen gebraucht werden. Außerdem giebt es noch eine beſondere Gattung, die man Schulduette nennt, weil ſie für die italiäniſchen Singſchulen beſtimmt, oder wenigſtens nach der Form ſolcher Duette eingerichtet ſind. Sie haben keine Inſtrumentalbegleitung, ſondern blos einen bezifferten Baß bey ſich. Man findet ſie mit und ohne Text. Sie enthalten öfters allerhand künſtliche Nachahmungen, und von dieſer Seite betrachtet kann man einige derſelben zu den Meiſterſtücken der Compoſition rechnen. Die **Steffaniſchen** Duette würden dieſen Vorzug noch ietzt verdienen, wenn ſie nicht für unſere Zeiten zu altmodiſch, und nicht auch in lauter veralteten Tactarten geſchrieben wären. Brauchbarer ſind die zwölf Duette des P. Martini, welche im Jahre 1763 zu Bologna gedruckt, und **Ihro Königl. Hoheit,** unſerer verwittweten Churfürſtinn, zugeeignet ſind. Sechs Duette von Degiardino, die ebenfalls gedruckt ſind, empfehlen ſich durch einen leichten angenehmen Geſang, doch ſind ſie nicht von gleicher Güte, auch nicht frey von Fehlern gegen die Reinigkeit des Satzes.

§. 12.

Ein Stück für drey Singſtimmen wird ein **Terzett** genannt. In den **Grauniſchen** Opern kommen deren verſchiedene vor, und ſie werden den dritten Band des vorhin erwähnten Werks ausmachen. Vier Singſtimmen geben zu der Benennung **Qvartett** Anlaß; aber eigentlich machen auch vier Stimmen ein **Chor** aus. Der Unterſchied unter beyden iſt, daß im Qvartett iede Stimme eigene Worte vorzutragen hat, und daher meiſtentheils allein ſingen muß, bis auf gewiſſe Stellen, wo zwey, drey, oder auch alle vier Stimmen ſich vereinigen, und zuſammen ſingen können; im Chore hingegen haben alle Stimmen einerley Worte: ſie ſingen daher immer zugleich, wenn nicht etwan einige Pauſen in einer oder der andern Stimme den vierſtimmigen Geſang unterbrechen, und auf eine geringere Anzahl der Stimmen herab ſetzen. Ein Chor kann demnach

nach auch mit so viel Sängern besetzt werden, als man deren haben kann, oder für nöthig erachtet; die Stimmen eines Qvartets hingegen müssen nur einfach besetzt werden. Ein sehr schönes Qvartett findet man gegen das Ende der Oper Alcide al bivio von Hasse. Nun wird man auch wissen, mit welchen Augen man ein Qvintett, Sestett, ein fünf- und sechs- auch wohl mehrstimmiges Stück anzusehen habe. Die sogenannten Finale der neuern comischen italiänischen Opern gehören hieher. Nur Schade, daß sie wegen der vielen Handlung, die darinne vorgeht, außer dem Theater wenig zu brauchen sind.

§. 13.

Alle vorher genannte und beschriebene Stücke sind die Ingredienzien zu den zusammengesetzten größern Singstücken, die man mit den Namen Cantate, Oper, Pastorale, Oratorium, Serenade u. s. w. belegt; nicht als ob eben alle zugleich darinne vorkommen müßten: denn so lange man noch Cantaten für eine Stimme wird schreiben dürfen, werden auch Duette, Terzette und Chöre davon ausgeschlossen werden können. Ehemals wurden von italiänischen und französischen, auch verschiedenen deutschen Componisten, viel dergleichen einstimmige Cantaten, mit einer bloßen Generalbaßbegleitung, zum gesellschaftlichen Vergnügen componirt. Heut zu Tagen scheinen die Arien aus Opern, die man, manchmal verstümmelt genug, in einen Clavierauszug bringt, diese Cantaten zu verdrängen, und den Componisten die Mühe zu ersparen, ferner dergleichen zu componiren. Wir haben indeßen auch verschiedene gute Cantaten mit vollstimmiger Instrumentalbegleitung, unter denen sich die vier in Kupfer gestochenen von Pergolesi, besonders die erste: Orfeo, und die vom sel. Capellmeister Graun, von denen leider nur eine einzige gedruckt ist, auszeichnen. Gelegenheitscantaten, die zu Geburts- und Namenstagen, bey Hochzeiten und andern Solennitäten aufgeführt werden, können den Gesang in mehrere Stimmen vertheilen, besonders wenn ihre Einrichtung dramatisch ist; sie pflegen

auch

Digitized by Google

auch nicht ohne Chor zu seyn. Werden diese Cantaten Abends aufgeführt, so sind sie das, was man **Serenade** nennt.

§. 14.

Die **Oper** ist eine dramatische Vorstellung einer erdichteten oder wahren Begebenheit, welche singend geschieht, und mit Instrumenten begleitet wird. In Ansehung der Personen, die darinne auftreten, und entweder Götter oder Menschen sind, theilt man sie ein, in die Götter- und Heldenoper: zur ersten Gattung gehören viele französische Opern; zur zweyten die meisten Opern des großen musikalischen Dichters Metastasio. Diese Opern sind im Ganzen genommen **ernsthafte Opern**, und erfodern viel Pracht der Aufführung, und viel Geschicklichkeit von Seiten der Sänger; wie sie denn überhaupt für diese das zu seyn scheinen, was die Pythischen Spiele für die griechischen Virtuosen waren. Die **comische Oper** (Opera buffa) ist eine neuere Erfindung der Italiäner, die ihre Scenen aus dem gemeinen Leben entlehnt, weniger auf Pracht der Vorstellung und Vollkommenheit des Gesanges siehet, indeß viel Feuer und Erfindung von Seiten des Componisten fodert, und gar nicht zu verachten wäre, wenn sie nicht oft in Possen und Ungezogenheiten ausartete. Die Franzosen haben sich längst mit dieser Gattung von Schauspielen in ihrer Sprache amüsirt, und die Deutschen haben auch, seit Kurzem, Gelegenheit bekommen, sich darüber theils zu freuen, theils zu ärgern, daß man mit ihrer Sprache den ersten Schritt in einer Sache wagte, die auf den Gesang der Nation einen so heilsamen Einfluß haben konnte, die in ihrer Entstehung schon eben so viel werth war, als manches andere deutsche Schauspiel, und der zur Vollkommenheit nichts fehlte, als Unterstützung, und zehn Jahre Geduld.

§. 15.

Wenn die Scene einer solchen Oper nach Arcadien verlegt, und Personen aus dieser erdichteten Schäferwelt aufgestellt werden, so pflegt man es ein **Pastorale** zu nennen. Ein vortrefliches Muster eines solchen Pastorals haben wir an dem in Partitur gedruck-

ten Trionfo della fedeltà von Ihro Königl. Hoheit der verwittweten Churfürstinn von Sachsen, wo Text und Composition von dieser Durchl. Verfasserinn sind. Die Oper Leucippo von Hasse gehört auch in dieses Fach.

§. 16.

Ist die Handlung aus der Bibel oder aus der geistlichen Geschichte genommen, so nennt man es ein **Oratorium**, und dieses wird sodann an festlichen Tagen in den Kapellen oder Zimmern grosser Herren, ohne Action und theatralische Verkleidung, aufgeführt. Die **Händelischen** Oratorien sind berühmt; außer diesen möchten wohl die von Herrn **Hasse**, und namentlich: I Pellegrini, Sant' Elena al Calvario, La Conversione di St. Agostino (wozu abermals die Poesie von unserer Durchl. verwittweten Churfürstinn ist), die Vollkommensten seyn, die wir in dieser Art besitzen. Im Deutschen hat der **Tod Abels**, von Herrn **Rolle** componirt, die zu einem Oratorio erfoderliche dramatische Einrichtung; da hingegen der **Tod Jesu** des Herrn **Ramlers** schicklicher eine Passionscantate genennt wird, weil ihm diese dramatische Einrichtung fehlt.

§. 17.

Allmählich sind wir der Kirchenmusik wieder etwas näher gekommen. Sie hat, in Ansehung der Oratorien und der in den evangelischen Kirchen eingeführten Cantaten, mit der Theatermusik einige Aehnlichkeit; daß diese Aehnlichkeit aber sich nicht bis auf die Schreibart erstrecken müsse, habe ich schon oben gesagt. Es sind nun noch einige Gattungen von Musikstücken zu erklären übrig, welche der Kirche besonders eigen sind; dahin gehören die Motteten, Missen, Hymnen, und Choräle.

§. 18.

Die **Motte**te, (ein Nahme, der auf verschiedene Art geschrieben wird, und um dessen Abstammung sich der Sänger so sehr nicht zu bekümmern hat), ist eine über einen biblischen Spruch, meistentheils nur für Singstimmen, verfertigte musikalische Composition, welche aus Fu-

Fugen und allerhand kurzen Nachahmungen beſteht, wenigſtens beſtehen ſolte. Die Einführung einer Choralmelodie, deren Worte ſich öfters mit dem bibliſchen Spruche ſehr glücklich verbinden laſſen, ſchließt dieſe harmoniſchen Kunſtſtücke nicht aus, wenn der Componiſt ihnen nur gewachſen iſt. Man findet dieſe Motteten vier- fünf- und ſechsſtimmig, oder mit abwechſelnden Chören, zwey- drey- und vierchörig. Herr Homilius in Dresden, dieſer gründliche und vortrefliche Kirchencomponiſt, hat deren verſchiedene gemacht, die vor vielen andern den Vorzug mit Recht behaupten. In Italien und Frankreich giebt es noch eine andere Art von Motteten: gereimte lateiniſche Verſe, in Recitativ und Arie abgetheilt, von einer Stimme geſungen und mit Inſtrumenten begleitet, belegt man mit eben dieſem Namen. Im Concert ſpirituel zu Paris ſollen dieſe Motteten bisweilen keine geringe Figur machen.

§. 19.

Die **Miſſen** ſind muſikaliſche Compoſitionen über gewiſſe lateiniſche Worte, die man aus bibliſchen Sprüchen zuſammen geſetzt hat. Die Worte bleiben immer dieſelben, und fangen ſich mit Kyrie eleiſon an. Sie werden am ſtärkſten beym catholiſchen Gottesdienſte gebraucht; doch ſind ſie auch in einigen evangeliſchen Kirchen, als z. E. hier in Leipzig, eingeführt. Zur Compoſition einer Miſſe gehört eben ſo viel harmoniſche Stärke, und noch mehr melodiſcher Reichthum, als zu einer Motrete, weil der Inhalt abwechſelnder und mannichfaltiger iſt. Sie wird insgemein mit ſtarker Inſtrumentalbegleitung aufgeführt. Schwächere Sätze, ein- zwey- und dreyſtimmige Sologeſänge, wechſeln oft mit ſtärkern Sätzen, mit vollen Chören ab; und die künſtlichen Nachahmungen, deren die erſtern fähig ſind, ſo wie die gründlich gearbeiteten Fugen der letztern, erhalten den Zuhörer ſo ſehr in der Aufmerkſamkeit, und machen einen ſo feyerlichen Eindruck, daß man gut geſchriebene Miſſen unter die vorzüglichſten Meiſterſtücke der Compoſition rechnen kann. Der ehemalige Kirchencomponiſt Zelencka in Dresden war in dieſer Art

vortreflich. Seit seiner Zeit hat sich vieles in dieser Schreibart geändert, ob es Verbesserung oder Verschlimmerung seyn, mögen andere entscheiden; gewiß ist es aber, daß man manchmal, wenn man das Vorspiel der Instrumente im Anfange einer im neuesten Geschmack geschriebenen Misse hört, auf die Gedanken gerathen könnte, die Musici hätten sich vergriffen, und statt der Misse eine Sinfonie aus einer italiänischen comischen Oper in die Hände bekommen, bis man hinter drein die Worte: Kyrie eleison hört. Absit blasphemia verbis! Aber sollte man da zu unserm lieben Gott nicht eben das sagen, was **Lulli** sagte, als er eins seine Opernrecitative in der Kirche hörte? „Nimm es nicht übel, lieber Gott! es ist nicht für dich „gemacht.„

§. 20.

Von gleicher Wichtigkeit für die Kirchenmusik sind die **Hymnen**, gewisse allgemeine, oder auf besondere Feste eingerichtete Lobgesänge, wovon wir am Te Deum laudamus und am Magnificat ein Paar ehrwürdige Beyspiele haben. So billig sonst die Foderung ist, daß alles, was beym Gottesdienste vorgeht, in einer für iedermann verständlichen Sprache sey: so leicht kann man doch, in Ansehung einiger dieser Gesänge, der lateinischen Sprache das Wort reden, als einer, erstlich zum Gesange sehr beqvemen Sprache; die, zweytens, das Recht der Verjährung vor sich hat; und drittens, durch den langen und öftern Gebrauch dieser Gesänge selbst dem gemeinsten Manne nicht mehr ganz unverständlich geblieben ist. Mehrere aber und neue einzuführen, möchte wenigstens in deutschen Gemeinden nicht wohl zu rathen seyn. Wie viel Vortrefliches hat die Musik nicht durch Veranlassung der beyden oben genannten Hymnen erhalten? **Graun, Hasse, Jomelli, Bach** haben Meisterstücke geliefert, und die Zahl derselben würde ansehnlich vergrößert werden können, wenn alles, was über diese Texte geschrieben ist, bekannter wäre. Sie werden bald mit Begleitung der Instrumente,

mente, in Gestalt der Missen aufgeführt; bald ohne Begleitung blos von Singstimmen, nach Art der Motteten, gesungen.

§. 21.

Die Hymnen haben ohne Zweifel zur Einführung der geistlichen Lieder beym Gottesdienste Gelegenheit gegeben. Bey den reformirten Gemeinden sind dafür die Psalmen Davids, nach gewissen alten Uebersetzungen und Melodien, im Gebrauche; doch hat man an einigen Orten Deutschlands angefangen, sie mit andern Liedern zu vertauschen. Die Melodien dieser Lieder sind das, was wir heut zu Tage den **Choralgesang** nennen, der dem **Figuralgesange** entgegen gesetzt ist. Unter dem erstern versteht man von Alters her, einen Gesang, der nach Noten von gleichem Werthe, ohne Tactmaaß, und ohne harmonische Begleitung von mehrern Stimmen, gesungen wird. Einige Reste dieses alten Choralgesanges haben sich in unsern Kirchen in den Collecten, in den Präfationen an hohen Festen, und überhaupt im Singen des Priesters vor dem Altare erhalten. Der **Figuralgesang** wird nach Noten von ungleichem Werthe, nach mancherley Tactmaaßen, und in verschiedener Bewegung, mit mehrern Stimmen harmonisch unterstützt, gesungen. Die letzte dieser Eigenschaften findet sich auch bey unsern Chorälen, und von dieser Seite betrachtet gehören sie zur Figuralmusik. Wie gut oder schlecht es mit dem Absingen dieser vierstimmigen Gesänge in unsern gottesdienstlichen Versammlungen von Statten gehe, werden die am besten wissen, denen die Natur ein zu reiner Harmonie gestimmtes Ohr verliehen hat. Die Fehler hier zu verbessern, und den Mißlaut, wo nicht ganz abzuschaffen, doch zu vermindern, muß man von der Zeit erwarten, unterdeß aber auf den Schulen dazu vorbereiten. Man lasse die Schüler fleißig rein gesetzte Choräle vierstimmig singen, und bey allen Gelegenheiten so lange vom Blatte singen, bis sich die Wendungen der Harmonie ihrem Gefühle und Gedächtnisse fest eingedrückt haben. Man erlaube ihnen nie Manieren, Triller, oder gar Läufer, nach

ihrem Gefallen anzubringen, und damit den Gesang mehr zu verunstalten als zu zieren. Simplicität ist der wesentlichste Character des Chorals. Man gewöhne sie vielmehr, ieden Ton mit gemäßigter Stimme, ohne Schreyen, Drücken und Kreischen, rein und fest zu halten, und mit dem nächst folgenden Tone, ohne gewaltsames Hauchen und Stoßen, sanft zu verbinden. Durch diese Sorgfalt, eine der vornehmsten Pflichten eines Cantors, wird man endlich ein Menschengeschlecht auftreten, und sich in alle Stände vertheilen sehen, welches ein rein gestimmtes Ohr, und eine zum möglichsten Wohlklange eingerichtete Kehle in öffentliche Versammlungen bringt.

§. 22.

Von weltlichen Liedern, deren wir, zum erlaubten Vergnügen, eine Menge guter und schlechter, in großen und kleinen Sammlungen haben, halte ich nicht für nöthig, viel zu sagen. Sie müssen mehr mit Verstande und Ausdrucke, als mit Verbrämungen und Schnörkeln, mit sanfter und leichter Stimme gesungen, und auch so gespielt werden. Die dem Inhalte und dem Affecte angemessene Bewegung ist eine der nothwendigsten Observanzen bey denselben. Ein gutes Clavier ist zur Begleitung das vorzüglichste Instrument.

§. 23.

Es ist im Vorigen der Fugen und Nachahmungen einigemal gedacht worden. Instrumentalfugen kommen in der Kirche, in der Kammer, auch wohl bisweilen auf dem Theater vor. Singefugen gehören allein für die Kirche. Kurze Nachahmungen sind überall am rechten Orte. Die **Fuge** ist ein künstliches musikalisches Stück, in welchem ein einziger melodischer Gedanke herrscht, so daß er von allen Stimmen nachahmend wiederholt, und den Regeln der Modulation gemäß, in verschiedene Tonarten versetzt wird. Dieser Hauptgedanke wird das **Thema** oder das **Subject** genannt, und wenn eine Stimme damit anfängt, so heißt diese der **Führer** (Dux); die darauf folgende Stimme, die eben diesen Gedanken in einer höhern oder tiefern Tonart wiederholt, heißt der **Gefährte** (Comes).

Die

Digitized by Google

Die dritte Stimme ist wieder Führer, und die vierte Stimme wieder Gefährte. Will man die Nahmen Führer und Gefährte lieber auf den Gesang, und nicht auf die Stimme, die ihn vorbringt beziehen, wie es denn bisher so üblich gewesen, so habe ich nichts dagegen; zur Erklärung der Sache ist eins so gut als das andere. Bisweilen wird zu dem Hauptsatze noch ein anderes schickliches Subject erfunden, und mit diesem entweder sogleich im Anfange, oder in der Mitte verbunden; man nennt dieß ein **Contrathema**, oder **Contrasubject**, und die Fuge selbst heißt eine **Doppelfuge**. Ein meisterhaftes Beyspiel einer solchen Fuge ist das Chor: Christus hat uns ein Vorbild gelassen, in der Grauischen deutschen Passionscantate. Das zweyte Thema oder Contrasubject tritt mit dem achzehnten Tacte, und mit den Worten ein: „Auf daß wir sol„len nachfolgen seinen Fußtapfen.„ Im acht und zwanzigsten Tacte hebt die Verbindung mit dem ersten Subjecte an, und so wird die Fuge bis zu Ende, vermittelst allerhand künstlicher Versetzungen und Nachahmungen, durchgeführt. Diese versetzten Nachahmungen haben noch ein eigenes Kunstwort; sie werden **Repercussion** genannt. Die mancherley Gattungen von Fugen, und alle darinne angebrachten Kunstgriffe zu erklären, ist eben so wenig meine Absicht, als es für den Sänger nöhig ist. Nach Beschaffenheit der Anzahl der Stimmen hat man zwey- drey- vier- und mehrstimmige Fugen. Wer von allen diesen Dingen mehr Nachricht verlangt, wird seine völlige Befriedigung in Herrn **Marpurgs** Abhandlung von der Fuge finden.

§. 24.

Wenn ein fugenartiger Satz, oder ein anderer melodischer Gedanke entweder ganz, oder auch nur zum Theile, von zwey, drey und mehr Stimmen, im Einklange oder in verschiedenen Tonarten wiederholt, sodann aber mit andern Gedanken fortgefahren wird, so nennt man dieß eine **Nachahmung**, und zwar eine **canonische** Nachahmung, wenn sie den ganzen Gedanken enthält, in einerley Interval-

vallen, und in Noten von eben demselben Werthe geschieht; die andere, die nicht den ganzen Gedanken betrift, auch nicht an eben dieselben Intervalle gebunden ist, heißt eine **freye** Nachahmung. Von der canonischen Nachahmung, und vom Canon habe ich in der neunten Lection gehandelt. Man pflegt auch bisweilen die gebundene Schreibart canonische Schreibart zu nennen, und man thut in so fern nicht unrecht, als die canonische Schreibart eine Gattung der gebundenen ist. Wenn man aber den canonischen Styl contrapunctische Schreibart nennt, so muß man sich den Unterschied zwischen einfachen und doppelten Contrapuncte hinzu denken. Der **einfache Contrapunct** hat nichts mit der canonischen Schreibart zu thun; sondern wenn zu einer Stimme eine andere harmonisch gesetzt wird, so ist das ein einfacher Contrapunct; wenn aber die harmonische und melodische Folge der Intervalle in der zweyten Stimme so eingerichtet wird, daß man sie gegen jene verwechseln, d. i. diese oben, und jene unten setzen kann, so heißt das **doppelter Contrapunct**, und dann ist die Benennung richtig, weil die canonische Schreibart sich darauf gründet.

ENDE.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Digitized by Google